G. IBRĂILEANU

OPERE

3

Ediţie critică de
RODICA ROTARU şi AL. PIRU
Prefaţă de
AL. PIRU



EDITURA MINERVA
BUCUREŞTI — 1976

Prefaţă

Am pus în acest al treilea volum din seria de Opere de Ibrăileanu ultimele cărţi de critică publicate de el în timpul vieţii, *Scriitori români şi străini* (1926) şi *Studii literare* (1930), plus cîteva articole şi recenzii din periodice din perioada 1921—1932.

Observînd marea varietate a cuprinsului celor două volume şi a anexelor neincluse în ele, ne putem referi la întreitul aspect de istoric literar, critic şi teoretician literar sub care apare în ultima etapă a activităţii sale G. Ibrăileanu.

Să ne oprim întîi la articolele despre Caragiale şi Fiminescu, doi autori care l-au preocupat constant.

După ce în *Spiritul critic...* analizase semnificaţia socială a operei lui Caragiale, criticul scrutează acum mai din aproape psihologia eroilor din O *noapte furtunoasă* şi *Conu Leonida iată cu rcactiunca.* Apartenenţa socială şi politică este şi aici punctul de plecare. In O *noapte furtunoasă,* jupîn Dumitrache, reprezentînd clasa negustorilor care a răspuns la cuvîntul lui Bălcescu în 1848, îi apare, în parte, dacă nu în total, falsificat prin acumulare de .infamii" (viziunea îi va aduce o replică din partea lui Paul Zarifopol) antiliberale. In schimb, Conu Leonida ca citadin devirilizat, cu optica micului funcţionar ieşit la pensie, deformată de lipsa de cultură şi de obsesia atîrnării inexorabile de stat — cu toată „tiranica intirvenire" a autorului în relaţiile obiective —, este o creaţie incontestabilă, în care putem verifica, zice Ibrăileanu, identitatea cu modelele reale (după C. Miile, *Letopisiţi,* I, p. 224—225, Conu Leonida ar fi travestirea literară a unui anume Leonida Condeescu).

Mai interesant, poate cel mai interesant eseu cu privire la teatrul lui Caragiale este cel publicat de Ibrăileanu în 1926 despre *Numele proprii în opera comică a lui Caragiale,* cam în spiritul acelor repertorii de nume făcute pentru *Comedia umană* de Cerfbeer şi Cristophe, iar pentru romanul lui Proust, de Charles Daudet şi Pierre Celly (Caragiale însuşi îşi întocmise pentru uz propriu un *Repertoriu de nume proprii,* publicat în *Opere,* II, 1931, de Paul Zarifopol). Plecînd de la constatarea că în creaţia artis-

tică ființa creată nu poate cieşte în concepţia autorului fără un nume (constatare sprijinită pe o mărturie a lui Caragiale că nu putea începe o operă pînă nu fixa numele tuturor personajelor), Ibrăileanu deduce prin analiză că onomastica eroilor lui Caragiale include nu numai semnificaţii caracterologice, dar şi sociale şi politice. Astfel, numele Zaharia Trahanache sugerează bătrînetea, decrepitudinea şi ticăiala, numele Farfuridi şi Brînzovenescu (prin aluzii culinare) — inferioritatea, vulgaritatea şi lichelismul, numele Nae Ipingescu (de la ipingea sau pingea) — extracţia rea, ocupaţia de rînd şi imbecilitatea, numele Caţavencu — demagogia lătrătoare, numele Agamiţă (prin diminutivarea unui erou homeric) — ramolismentul comic, numele Dandanache — încurcătura neaşteptată, numele Crăcănel — şubrezenia fizică (personajul e tradus de toate femeile), numele Rică Venturiano — dezinvoltura, juneţea, poate aventura, numele Pristanda (de la pristanda = joc) — pe eroul care joacă după cum i se cîntă. Personajele feminine îngăduind mai puţin comicul de caracter poartă nume curente în categoria lor socială, mahalaua, unde nu sînt simţite ca ridicule (Veta, Ziţa, Miţa, Didina). Personajele serioase au nume serioase, ca Ştefan Tipătescu, Zoe, Jupîn Dumitrache, Chiriac, Spiridon (ultimii trei sînt oameni ai unei întreprinderi comerciale onorabile, negustorul, calfa şi ucenicul). Cind Caragiale a denumit pe institutorii din O *scrisoare pierdută* Ionescu şi Popescu, intenţia lui a fost aceea de a indica un episod al .ridicării noroadelor", căci Ionescu şi Popescu înseamnă feciorul lui Ion şi feciorul popei, adică oameni care, provenind „din popor", intră în rîndul burgheziei, ocupînd mai întîi funcţii mărunte, anonime. întreg procesul civilizării, dar mai ales al parvenirii, este vizibil în numele eroilor lui Caragiale, adevărat sociolog în această privinţă. Fiicele mahalagioaicelor Ghioala şi Anica se numesc Matilda şi Lucreţia, o institutoare devine Aglae Popesco, un secretar de primărie — Athanasiu Eleutherescu (din Tănase Lefterie), în vreme ce un consilier comunal rămîne Niţă Necşulescu (modernizat totuşi din Neacşu). Numele diferă pe provincii. Eroii de origine moldoveana se numesc ca în piesele lui Gogol, hilar: Gudurau, Perjoiu, Grigoraşcu, Buzdrugovici, Bostandaki, Costăchel, Iordăchel, Athenais, Edmond, Raouî, atestînd conservatorismul, păstrarea boieriei apuse măcar nominal. Influenţa franceză, conchide Ibrăileanu, n-a găsit în Moldova o clasă receptivă ca burghezia munteană, compusă din feciori ai popii deveniţi curînd Popescu şi Popesco; ea a întîlnit aici fii de boieri, pe Edmond şi pe Raouî.

Critica sociologică şi psihologică se completează cu cea stilistică şi estetică în studiile despre Eminescu. Analizînd în 1920

Pe lingă plopii tără soţ sub raport tehnic, Ibrăileanu intuieşte în chip surprinzător structura complexă a romanţelor lui Eminescu, adevărate poeme filozofice. In prima parte a poeziei, el observă o situaţie simplă şi un stil adecvat, fără podoabe. Vorbele au aici „noutatea primei lor zile de creaţie — cum devine nou şi unic cuvîntul te iubesc cînd îl spune prima oară băTbatul femeii iubite". In partea a doua, intrînd în scenă geniul, fraza devine dintr-o dată „lungă, complicată, savant ferecată şi concentrată pînă la obscuritate". Vorbeşte acum Hyperion cu cuvinte din *Metaiizica iubirii sexuale* de Schopenhauer despre un factor supra-individual, aşa-numitul „geniu al speciei".

Critica stilistică ia un aspect metodic, cvasiştiinţific în studiul *Note asupra versului* lui Eminescu din 1929. Fără să fi citit înainte tratatul lui Maurice Grammont, Le vers *irancais,* de care a luat cunoştinţă în urmă, deşi în 1923 acesta era la a treia ediţie, Ibrăileanu face observaţii în care intră din aer principii moderne vossleriene, spitzeriene şi bertoniene. El se opreşte la o sumă de elemente, precum natura ritmului (trohaic, iambic), măsura, proporţia dintre accentele principale fonetice şi cele secundare, rima, simbolismul fonetic, poziţia cuvintelor din punct de vedere afectiv în frază, gruparea unor expresii în unităţi ritmice sau sintactice, în scurt, tot ceea ce se înţelege prin arta cuvîntului (d/e *Wortkunst* a lui Osckar Walzel). In privinţa ritmului se observă că în chip organic troheul e la Eminescu „metrul stărilor de suflet mai optimiste, mai romantic idealiste, mai juvenile, al versurilor în care viaţa se afirma", pe cînd iambul e „metrul pesimismului, al deprimării, al analizei", pentru că troheul „e mai simplu, mai alert, mai repede" („e metrul versului popular"^ în timp ce iambul „e mai grav, mai încet" (în muzică durata fiind un mijloc de a evoca tristeţea). Deşi cu unele excepţii *[Glossa,* „catehismul abuliei", după Ibrăileanu, e în ritm trohaic), schema se potriveşte la Eminescu, clasificarea stărilor sufleteşti după ritmuri în sensul indicat de critic nu e valabilă pretutindeni. Iambul era la Archiloc ritmul mîniei, Goethe şi Schiller exprimă în iambi stări de veselie, poezia satirică franceză e în ritm iambic. In metrica germană, Otto Jespersen arată că iambul e vivace, suitor şi dimpotrivă trohaicul lent, coborîtor. Eminescu însuşi numeşte iambii suitori şi în *La steaua...* (tradusă după G. Keller) suie steaua, cum observă şi Ibrăileanu, „pe iambi ca pe nişte trepte". Nu e adevărat nici că în Mai *am un singur dor* consoanele n şi m (aşezate în proporţie de 50%) ajută la impresia totală, „difuză". Aceste consoane nu sună „metalic", sînt, susţine şi Grammont, „moi", exprimă „tristeţea, moliciu-

no.i, melancolia, langoarea". Metoda nu l-a ajutat pe Ibrăileanu mai mult decU intuiţia, care, în detalii, îl conduce la observaţii surprinzătoare. Tudor Vianu, analizînd „armonia" eminesciană, şi D. Caracostea, în *Arta cuvîntului la Eminescu,* au putut porni de aici.

Articolele despre Caragiale ca şi despre Eminescu sînt o ilustrare a concepţiei estetice energetice a lui Ibrăileanu. Aria, susţine el în eseul *Creaţie si analiză* din 1926, breviar al esteticii sale, nu copiază natura, ci „selectează, transfigurează ceea co a selectat, transformă totul în ceva nou şi foarte personal". Sufletul nu primeşte pasiv aporturile simţurilor, ca în psihologia lui J. St. MiII, el e, spun psihologii moderni, în frunte cu Williain James, „ca un torent care respinge, primeşte, selectează, absoarbe, transformă aportul simţurilor", cu corolarul pentru estetici : „Arta este reprezentarea (şi chiar «voinţa şi reprezentaroii») foarte individuală a fiecărui creator". Termenii de voinţă şi reprezentare duc la Schopenhauer, dar ideea că orico filozofie <• expresia unui temperament şi teoria după care conştiinţa <• o funcţie de reconstrucţie sau transformare a realităţii provin din James. Există două moduri de creaţie în roman, observă Ibrăileanu, de astă dată în acord cu behaviouriştii, unul care procedează prin înfăţişarea comportării personajelor, altul care întreprinde disecţia stărilor sufleteşti. Modurile nu se opun radical unul altuia şi se amestecă adesea, unul fiind totuşi predominant. Anali/a păcătuieşte prin folosirea vorbelor in locul faptelor, pe cînd creaţia arată direct personajele, teatrul beneficiind în primul rînd de procedeu. Ca E. Bovet, Ibrăileanu vede chiar un paralelism între evoluţia sufletească a individualităţii umane şi evoluţia literaturii : tinereţe exuberantă — lirism, maturitate activă — epopee, bătrîneţe — dramă. Bineînţeles, categoria operei (genul, şcoala, atitudinea etică, caracterul de clasă şi caracterul specific, compoziţia, stilul) atîrnă de natura concepţiei despre realitate a scriitorului. Cînd natura e un prilej de senzaţii emotive sau apare sub forma unei succesiuni de evenimente, poetul e epic; cînd, în fine, natura se înfăţişează ca un conflict de forţe, poetul e dramatic. Realitatea este un amestec de comic şi tragic, dar scriitorul e preponderent comic cînd e un cerebral. Un suflet echilibrat, împăcat cu existenta, e clasic, inconformistul e realist, evazionistul — romantic. Clasicul e optimist, romanticul — pesimist. Scriitorul etic îşi reprezintă realitatea din perspectiva antinomiei bine-rău, scriitorul imoral e un spectator indiferent al lumii. Altfel concepe viaţa un burghez şi altfel un aristocrat (literatura . de clasă), altfel un francez şi altfel un englez (literatura specific

4

naţională). Arc compoziţie cine vede realitatea clar, simplu şi logic, n-are compoziţie cine o vede cauzal, genetic. Are stil artist cine concepe realitatea în aspectele ei exterioare, are stil curent, despodobit, ştiinţific cine o concepe în densitatea de fapte interne ori externe, însă superioritatea faptelor conferă operei o plusvaloare numai la talente egale. Din Taine vine, desigur, ideea că există o ierarhie psihologică, etică, socială şi estetică a faptelor (teoria gradului de binefacere a caracterului).

Multe din observaţiile critice ale lui Ibrăileanu despre scriitorii români şi străini au Ia bază aceste principii. Natural, şi într-un domeniu şi în altul, el a avut preferinţe, la scriitorii români contemporani de care s-a ocupat, cei mai mulţi din cercul revistei *Viaţa românească,* subliniind în ultima etapă a activităţii sale mai ales nota specifică. Poezia nouă, a generaţiei de după război, a înţeles-o mai puţin, iar curentelor extremiste le-H rezistat în chip consecvent.

Macedonski a rămas pentru Ibrăileanu mereu „o plantă exotică", poet imitînd factice modele străine şi lipsit de „acel realism, de acea posibilitate de contact imediat al sufletului cu lucrurile, fără care nu există literatură — nici clasică, nici romantică, nici simbolistă". Duiliu Zamfirescu „zugrăveşte lucruri de ale noastre", e deci acceptat, mai ales că eroina sa, Saşa Comăneşteanu, „se încorporează în realităţile (noastre) tangibile'^ doar despre baciul Micu „s-a făcut prea mult caz". In opera Iui Sadovcanu „găsim cele mai multe documente din viaţa noastră trecută şi prezentă", căci poporul „şi-a depozitat" în el ceea ce are „mai încintător în sufletul său", deşi „sentimentul trecutului şi al naturii — şi acela al vremelniciei lucrurilor omeneşti" sînt ale scriitorului, nu şi ale poporului. Rebreanu (despre el Ibrăileanu a scris prea puţin) e „sociolog", *Ion* şi *Pădurea spînzuraţilor* „zugrăvesc societatea ardeleană, curentele sociale şi de idei de acolo" cu oarecare deficit de artă (exagerat de Arghezi), pentru că romancierul consideră lumea mai mult pe „partea ei morală" şi vede realitatea „in raporturile ei", altfel decît un. Anghel sau Arghezi, care „văd individualul şi-1 văd sub categoria pur estetică". Totuşi, poezia Iui Arghezi, convine Ibrăileanu, -si" specific naţională, ai săi „luceferi plini de voie şi har" fac pirtf-: din cerul românesc privit de pe vreun „picior de plai" de către un urmaş al păstorilor din *Mioriţa* ce şi-au vărsat în el „saricele pline de oseminte". Minulescu n-are un substrat mai adînc, e ioar „un poet sonor", un „instrumentist" care nu vrea decît „să citite şi să sugereze". Minimalizarea e clară : *„Traviata* sa o clnt't atîtea flaşnete". Mai bună decît poezia lui Minulescu i se pire

criticului parodia lui Topîrceanu. Mihai Codreanu e „sonetistul nostru", pendulînd între poza mussetiană („l'homme vetu du noir"), poanta rostandiană şi lapidaritatea lui Hrdia. Otilia Cazimir are „realism psihologic" cu atît mai interesant, cu cît e o reprezentantă a inefabilului suflet feminin („miraj încîntător de forme, de culori, de imagini"). Demostene Botez e poet „sincer." („Aceasta îmi pare că e poezia adevărată — jocul acesta cu imagini, cu ritmuri, cu rime, iluzionarea sinceră, credinţa în imaginile create — în mijlocul lumii practice şi amarnic de logice".) Ionel Teodoreanu, ca romancier, este „tolstoist în crearea vieţii umane şi minuţiozitatea detaliului realist şi prin puternica evocare a atmosferei în care circulă personajele sale", păcătuind însă prin înfăţişarea unor ţărani inautentici, „de carnaval". Prin urmare, Ibrăileanu cere mai tuturor scriitorilor, chiar şi poeţilor, „realism", adică adevăr artistic, şi, pe cît posibil, specific, fără a intra în analiza noţiunii de specific, pe care numai o semnalează.

Poate fi un scriitor specific numai prin pitorescul subiectelor sale, ori numai prin expresiile-i idiomatice, ca Panait Istrati ? Ibrăileanu era în parte de această părere, de vreme ce scria că *Prescntation des ha'idoucs* reprezintă „triumful sDiritului românesc în faţa criticii franceze" (pînă în 1925, se pronunţase despre Panait Istrati numai A. Billy, E. Jaloux, J. Charpentier, H. de Regnier, Robert Kemp şi Romain Rolland. Vor scrie despre el A. Thibautlet, trecîndu-1 printre „românii de expresie franceză", în 1926, şi Adriano Tilgher, socotindu-1 „narator româno-francez" în 1927). Expresiile idiomatice, cuvintele şi proverbele româneşti transcrise de Panait Istrati doar în ortografia franceză au putut să frapeze pe străini, dar afară de aceasta, autorul *Chlrei Chiralina* a avut cu el, adaugă Ibrăileanu, „nu numai talentul său, viziunea sa şi puterea sa de expresie, ci puterea de expresie, viziunea, invenţia, estetica, talentul unui popor întreg". Specificul românesc s-a impus din interior operei lui Istrati. Haiducii săi sînt oameni tari ca şi aceia din cîntecele bătrîneşti şi din opera lui Sadoveanu, şi Ibrăileanu avea dreptate să vadă în povestirile lui Adrian Zograili „o explozie de energie", „o tensiune de voinţă de la început pînă la sfîrşit", caracteristică spiritului nostru şi, probabil, interesînd în primul rînd pe străini. Înregistrat apoi de toate istoriile literare franceze (A. Billy, B. Fay, C. Senechal, Rene Lalou, J. Larnac, H. Clouard etc), Istrati şi-a păstrat demnitatea de scriitor francez (de expresie franceză) de origine română, reeditat în 1968 de Gallimard.

Ibrăileanu nu a avut desigur răgazul de a consacra studii mai întinse scriitorilor contemporani reprezentativi, a scris puțin chiar despre Sadoveanu și Goga și foarte puțin despre Rebreanu și Arghezi. A făcut, trebuie spus, numai critică despre scriitorii cenaclului, și nici despre aceia toți, ignorînd cu bună știință pe infideli (de pildă, pe Hortensia Papadat-Bengescu, trecută la *Sburătorul* lui Lovinescu). Nu a admis, cît a condus revista, colaborarea lui Bacovia și a refuzat consecvent critica impresionistă a lui Perpessicius. A ezitat să se pronunțe asupra lui Lucian Blaga, Al. Philippide, Ion Pillat, Ion Barbu, Camil Petrescu, Mateiu Caragiale, Anton Holban, Gib Mihăescu. Nu știm ce ciedea despre romanul lui C. Stere, In *preajma revoluției*, cea mai importantă operă de orientare poporanistă, apărută în ultimii ani ai vieții sale, în care figura ca erou...

Era absorbit în lectura scriitorilor străini, îndeosebi a lui Anatcle France, Marcel Proust, Thomas Hardy, Ladislas Reymont, despre care a scris interesante eseuri, printre cei dintîi la noi.

Admirator al lui Baudelaire, Ibrăileanu nu putea să nu guste literatura lui Anatole France, „joc cu idei în forma sensibilă a artei", restituind în drepturile ei inteligența creatoare. Criticul român s-a ridicat chiar împotriva tendințelor criticii franceze de a diminua valoarea operei lui Anatole France sub pretextul academismului. Pentru el, Anatole France era un creator de viață tot așa de viabil ca Balzac, cu singura deosebire că eroii lui France sint în majoritatea cazurilor intelectuali și au o concepție despre lume. Socotit scriitor „ca și național", ce curios, Ibrăileanu nu vedea totuși apariția unui autor de felul lui la noi. L-a dezmințit Mihail Sadoveanu cu *Hanu-Ancuței,* soi de *La Rotisserie de la Rcine Pedauque,* și *Zodia cancerului,* unde Anatole France figurează printre eroi sub masca abatelui Paul de Marenne.

La Proust, criticul descoperea întîi o metodă de analiză sui-generis dînd naștere la realități sufletești de sine stătătoare, obiective, precum Amorul și Gelozia, nu simple abstracțiuni psihice, ci ființe biologice, îmbogățind speța umană. La fel îi apar conglomeratele de realități interne și externe, sonata lui Vinteuil, de pildă, care e și ea și impresia produsă de ea, peisajul de la Balbec, cîmpia și satele de la Combray, pictura lui Elstir, țesături de senzații, impresii și percepții, „o lume sufletească obiectivă", structuri pșihofizice. Nici metoda lui Proust nu o vedea Ibrăileanu posibilă în literatura română, și cu toate acestea, direct sau indirect, ea s-a impus unor prozatori de întîia mărime, ca Hortensia Papadat-Bengescu și Camil Petrescu.

Pentru scrierile danezei Karin MichaeTis, criticul semnalase, fără să-şi dea seama, un echivalent românesc încă din **1919**, în cartea de debut a Hortensiei Papadat-Bengescu, *Ape adinei,* volum de „feminităţi", „repertoriu infinit de senzanţii fine, variate şi nuanţate", pentru *Ţăranii* lui Reymont, *Ion* al lui Rebreanu (de o valoare egală pentru noi) i se părea încă insuficient, deoarece, zicea el (erezie!), lumea acestui scriitor *„e eternă, e cam otova, fără accidente surprinzătoare pentru ochi ori pentru suflet", autorul pastişînd prea mult realitatea, fiind adică naturalist (în limbajul criticului : „prea realist").

Apărut în editura Viaţa românească la Iaşi în 1926, volumul *Scriitori români şi străini* a fost bine primit de Tudor Vianu (recenzie în *Gjndirea,* din 5 mai 1927), elogiat de Mihai Ralea (recenzie în *Adevărul literar şi artistic,* din 3 iulie 1927) şi aproape respins de Pompiliu Constantinescu (recenzie în *Vinţa literară,* din 5 noiembrie 1927).

Mai mult s-a scris despre volumul *Studii literare* apărut in editura Cartea românească din Bucureşti în două ediţii consecutive, în 1930 şi 1931. L-au recenzat, în genere favorabil, Izabela Sadoveanu, în *Adevărul literar şi artistic* din 6 aprilie 1930, Octav Şuluţiu, în *Viaţa literară,* din 13 aprilie 1930, Paul Zarifopol, în *Viaţa românească,* 1930, nr. 1—3, Demostene Botez, în *Adevărul,* din 6 iunie 1930, Şerban Cioculescu, în *Adevărul,* din 12 iunie 1930, Al. Dima, în *Datina,* din iunie 1930, şi N.N. Rftutu, în *Făl-Fruirns,* din 5 august 1930.

Eseul Creafi'c *şi analiză,* semnalat încă de la apariţia in revistă de Paul Zarifopol în *Adevărul literar şi dtistic,* din 30 inai 1926, a fost tradus în limba italiană de Petre Ciureanu *(Creazione e analisi,* Genova, Liberia Internazionali di Stefano, S.A., 1947) şi în limba rusă de Tatiana Voronţova (Tvorceslvo j *analiz,* în volumul *Romanian Aestheticians,* Bucureşti, Minerva, 1972).

Am. adaos din periodice un număr de articole lăsate de Ibrăileanu în afara ultimelor sale două volume, cîteva recenzii, note, necroloage şi articole de atitudine, din care cel despre *Poezia nouă* a fost mult discutat în epocă şi mai tîrziu (vezi *Istoria literaturii* române contemporane, II, de E. Lovinescu, şi Al. Pini, G. *Ibrăileanu şi poezia* nouă, în Curentul *literar,* din 31 mai ÎMI). Criticul era împotriva poeziei noi, ceea ce explică de ce nu apreciază nici *Antologia poeţilor de azi* de Ion Pillat şi Perpessicius (în recenzie nu aminteşte nici un nume). Articolul despre Cnc":'i-*na Olimpia* de Lucia Mantu vine bine alături de cel des:i'e Vo/ca de Henriette Yvonne Stahl. Nu se stie de ce referatul de

premiere, apărut mai întîi în ziarul ***Dimineața*** şi reprodus apoi în ***Viața românească,*** nu a fost reținut şi în volum.

Ibrăileanu nu citea numai pe France şi pe PToust, ci şi ce sc»ia critica franceză despre ei.

Excepțională este recenzia despre ***Viața lui Mihai Emmescu*** de G Călinescu, ultima recenzie publicată de G. Ibrăileanu, un adevărat testament privind moştenirea literară a poetului nostru național.

AL. ***PIRV***

SCRIITORI ROMÂNI ŞI STRĂINI

Mihail Sadoveanu

«Dumbrava minunată» și «Fîntîna dintre plopi»

D. Sadoveanu este un prozalor în opera căruia găsim cele mai multe documente din viaţa noastră trecută şi prezentă — şi în acelaşi timp un *poet,* în înţelesul în care întrebuinţăm acest cuvînt cînd vorbim, de pildă, de Eminescu. Poeţii noştri merituoşi —cei mai mulţi — sînt „prozatori" în comparaţie cu acest nuvelist.

Acest caracter al operei te ispiteşte să întrebuinţezi, in caracterizarea multor bucăţi ale sale, termeni contradictorii, să vorbeşti de lirismul lui obiectiv şi de obiectivismul lui liric.

Dumbrava minunată este, după părerea noastră, una clin cele mai încîntătoare combinaţii de realitate şi poezie. In acelaşi timp, analiza acestei bucăţi ne poate ajuta să facem unele distingeri interesante între posibilităţile talentului acestui scriitor.

Dumbrava minunată are mai multe părţi, mai multe „momenite". Introducerea, mai îintăi, scena din salonul d-nei Mia Vasilian, care provoacă fuga copilitei. Faptele se petrec într-un mediu orăşănesc şi între persoane aproape caragialiane, tratate însă în manieră de roman. Scena e zugrăvită cu vioiciune, dar în. genul acesta d. Sadoveanu poate avea concurenţi autohtoni şi, fără nici o îndoială, concurenţi victorioşi în orice literatură străină. Lumea aceasta de strînsură şi de tranziţie nu are nimic care să pună în vibrare coardele cele mai sonore ale lirei d-lui Sadoveanu. Pentru a proiecta asupra •ei toată lumina care-i convine, se cere analiză rece, „sociologie" şi un fel de răutate a inteligenţei — oare se exclud cu muzica, profundă şi misterioasă din sufletul .acestui scriitor.

O altă parte e scena de la sfîrşit, oî»nd aceeaşi doamnă vine la casa bunicilor de la ţară să ia înapoi copilita.' E 6'scenă ca oricare alta, dar conţine ideea, caracteristică pentru d. Sadoveanu, că natura pedepseşte şi

expulzează pe acest produs orăşămesc care e d-rua Mia Vasilian.

Acest început şi acest sfîrşit formează cadrul bucăţii, şi cadrul nu are valoarea tabloului. (Un cadru nici nu-i nevoie să aibă frumuseţa tabloului, şi nici nu poate s-o aibă, cînd tabloul este al unui maestru.)

în însuşi tabloul sînt dona părţi. Mai întâi, apariţia prichindeilor, în care poetul şi-a pus la contribuţie toate, resursele artei sale. Această parte are o valoare eminentă şi ar putea face singură gloria unui scriitor român, dar, totuşi, stă pe planul al doilea faţă de partea cealaltă, care ţine de unde părăseşte copilita casa şi pană unde începe feeria din dumbravă şi asupra căreia ne vom opri îndeosebi. Aceste pagini ni se par cele mai artistice din întreaga operă a d-lui Sadoveanu şi poate din întreaga noastră proză.

Nu vă lăsaţi înşelaţi de neînsemnătatea subiectului. Această simplă povestire a rătăcirii unui copil pe drumurile şi prin dumbrava de la marginea tîrguşorului nu putea fi scrisă decît de un om care are multe şi diverse însuşiri de poet şi artist şi în care şi-a depozitat un popor ceea ce are mai încîntător în sufletul său.

în *Dumbrava minunată* e natura şi mitologia noastră, sînt obiceiurile, credinţele şi eresurile noastre, e sentimentalitatea, e atitudinea noastră faţă de lucrurile noastre şi limba — cristalizarea tuturor impresiilor de la lucrurile noastre în sufletele noastre —, căreia d. Sadoveanu i-a dat forma cea mai frumoasă cu putinţă pană astăzi. Una din însuşirile eminente ale d-lui Sadoveanu e putinţa de a spune tot ce vrea, tot ce are de spus. Indiferent de valoarea conţinutului, această însuşire este permanent vădită de la un capăt la altul al scrisului său. Cuvintul unic, predestinat, îi izvorăşte în minte cu uşurinţa şi siguranţa cu care „notele" sar vertiginos, şi totuşi exact, de subt degetele unui prestidigitator al clavirului. Dar nicăiri această însuşire nu i-a fost mai necesară şi nu 1-a ajutat mai mult decît în această bucată. D. Sadoveanu a urmărit să dea deodată, prin una şi aceeaşi expresie, şi mitologia din capul copilei, învăţată din basme, şi impresia produsă asupra ei de natură — personificarea naturii de către copilă, cu toată bogăţia ei sufletească creată de basme —, şi realitatea obiectivă ai acestei naturi. Şi-n adevăr, d. Sado-

veanu zugrăveşte necontenit natura pictural, dar în acelaşi timp cum o vede copila, adică transfigurată de concepţia ei mistică. Fiecare pasaj e valabil şi ca pictură şi ca gest prin care matura *justifică* fantasmagoria din capul copilei, şi totuşi nici descripţia nu-i falsificată, deviată, pentru a exprima viziunea copilei, nici viziunea acesteia nu-i alterată, pentru a respecta adevărul din natură.

Dacă d. Sadoveanu busculează puţin salonul şi „societatea" d-nei Mia Vasilian, cu ce atenţie delicată urmăreşte răsfrîngerile lumii în sufletul copilitei ! S-ar zice că acest suflet e un instrument cu care d. Sadoveanu cîntă frumuseţile eterne ale naturii — căci copilita aceasta, ca oricare realitate a unui mare poet, e reacţia lui, e scoasă din sufletul lui, oricît este ea de „obiectivă" şi chiar tipică.

Eroii d-lui Sadoveanu sînt duduia Lizuca şi cînele Patrocle, fiinţe simple care se egalează şi se pricep : ea — o fetiţă de şase ani, el — un cîne bătrîn şi deştept. Fetiţa are mai multă inteiligenţă şi imaginaţie ; Patrocle, mai multă experienţă şi voinţă — şi fireşte mai multă putere.

Pentru ceea ce avea de spus, d. Sadoveanu a ales perfect pe mica sa eroină. E destul de tîrgoveaţă pentru ca natura să nu-i fi devenit cu totul banală şi s-o poată frapa puternic, dar cunoaşte îndeajuns natura din vizitele ei la bunicii de la ţară, pentru ca să poată *recunoaşte* în aparenţele ei lucrurile din poveştile auzite de la mama sa şi de la bunici.

Lizuca nu e frumoasă, e tunsă mic, e neîngrijită. Are numai ochii vii. Şi aşa trebuia să fie, căci — în lumea de basm pe care o creează autorul —, ea are oarecum rolul de cenuşăreasă. Apoi, pentru economia bucăţii, ea nu trebuie să aibă nimic poetic. Fata asta necăjită trebuie să aibă ceva dur. Cu ochi ca două flori de cicoare, cu plete aurii... ar fi fost prea „romantic", prea obişnuit, prea sentimental... Poezia sufletului ei, cu care o înzestrează d. Sadoveanu, este mai emoţionantă şi mai *adevărată* aşa şi este relevată oarecum de aspectul umil al fetiţei — aspect care se datoreşte şi situaţiei ei de cenuşăreasă. Un diamant într-o armătură de rînd.

Al doilea personagiu e un cine. îl cheamă Patrocle, pentru că e un cîne de tîrg şi pentru că e cuminte, experimentat, credincios, şi un protector al fetiţei, Nu-l putea chema, fireşte, nici Tărcuş, nici Biju.

între Patrocle şi fetiţă e o camaraderie veche şi strinsă ca între fiinţe care se înţeleg şi au necazuri la fel, căci nici Patrocle nu este iubit în casa oamenilor celor răi din tîrg. Raporturile dintre aceste două fiinţe umile sînt pline de delicateţă. Duduia Lizuca nu-i spune lui Patrocle „tu", căci e mai bătrîn şi-l stimează; nici „dumneata", cuvint rece, care pune distanţă ; şi nici ceremoniosul „d-voastră". Ea îi spune „mata", cuvînt care arată perfect sentimentele ei pentru dînsul. Cînd, de pildă, Patrocle, după ce a pus pe goană arătarea din poiană, se inloarce la scorbura unde-l aştepta duduia Lizuca şi-i mormăieşte nemulţumit: „N-a fost decît un iepure!", duduia Lizuca îi zice „cu admiraţie": „ — Grozav se temea de mata!" Puneţi în Ioc oricare din celelalte trei cuvinte şi a dispărut toată delicateţa.

Fără acest „mata" — întrebuinţat pentru toate fiinţile neînsufleţite pe care Lizuca le întîlneşte şi Ie stimează —, bucata ar pierde mult din înţelesul ei.

Fetiţa *vorbeşte* cu Patrocle. El o înţelege şi-i răspunde, pentru că protectorul micii cenuşărese este un cîne năzdrăvan. Dar în privinţa aceasta procedeele d-lui Sadoveanu merită o privire mai de aproape.

D. Sadoveanu ne duce într-o lume de basme. Apariţia prichindeilor e un basm adevărat. Dar şi rătăcirea fetiţei, care precede şi pregăteşte visul şi basmul cu prichindeii, e povestită într-o atmosferă şi cu o nuanţă tot de basm. Faptele reale sînt necontenit transfigurate cu intenţii de „miraculos". Dar autorul ştie să meargă pe muche între realitate şi basm. El înfaţişază lucrurile aşa încît pot fi luate şi ca întîmplări obişnuite şi ca lucruri din poveşti. Patrocle înţelege vorbele ca un cîne năzdrăvan (ca dobitoacele din poveşti), clar la rigoare el îe înţelege şi pentru că e foarte inteligent şi foarte obişnuit cu fetiţa, cu sentimentele şi faptele ei. El răspunde cu vorbe, dar aceste vorbe pot fi, de cele mai multe ori, şi traducerea atitudinii — privirilor şi gesturilor lui — de către fetiţă. D. Sadoveanu are grijă să ne înştiinţeze în treacăt, discret, o singură dată la începui:

„— Patrocle, de ce duci pînea în gură, întrebă rizînd Lizuca.

— Pentru că n-am buzunar !, îi răspunde cu ochii cățelul foarte vesel", și Lizuca *aude* cu atît mai bine acest răspuns, cu cît ea îl cunoaște din literatura pentru copii, unde cînii răspund tocmai așa la întrebarea ei.

De-acum încolo, cînd vorbește Patrocle, autorul nu ne mai spune dacă el vorbește din gură ori cu ochii. Ne lasă să credem cum voim. Dar impresia de cîne năzdrăvan — și deci de basm — rămîne necontenit, mai ales că autorul ne și introduce într-o lume în care fanlazia Lizucăi descopere *tot* mai mult numai minuni în ființele și întîmplările cele mai obișnuite.

Un lucru însă va avea grijă d. Sadoveanu : ca Patrocle să „vorbească" — în comparație cu Lizuca — foarte puțin, strictul necesar, și nu ca în basmele populare, unde dobitoacele năzdrăvane vorbesc tot atît ele mult ca și oamenii.

Să urmărim pe duduia Lizuca în peregrinațiile ei și să ne oprim asupra cîtorva incidente din multele cile i se întâmplă.

Duduia Lizuca întîlnește o babă, care o întreabă cu blîndeță : „Așa-i că te duci la bunicuța?" Fetița, mirată că baba o cunoaște și știe unde merge (nu era greu pentru o vecină a bunicilor!), o recunoaște cu fericire... „Așa-i că mata ești Sfînta Miercuri?... Pană acum nu te-am văzut niciodată, dar acum te cunosc..." — Baba, înțelegînd ce se petrece în capul copilei, nu o dezminte și-i vorbește cu bunătate, fără bineînțeles să-și ia rolul din basme al Sfintei Miercuri. Cînd mai apoi d. Sadoveanu, vorbind pe socoteala sa proprie, o numește și d-sa pe babă Sfînta Miercuri, aceasta nu înseamnă decît că acum d-sa și-a însușit numele dat de copilă, că-l pune în ghilimete, cum s-ar zice. Dar esențialul e că episodul ar putea sta bine și într-un basm.

Duduia Lizuca vorbeiște lui Patrocle în fața unui lan de păpușoi : „Păpușoii au și împărăteasă, Patrocle. O floare mare și mîndră : bunica zice că o cheamă Sora-Soarelui. Să ne oprim aici lîngă ea. Ce mai faci mata, Sora-Soarelui ?"

„Floarea cu coroana aurie se *clătină ușor spre copilă,* la adierea vîntului."

„îmi pare bine că te găfsesc înaltă şi frumoasă, urmă Lizuca. Noi ne ducem la bunicuța şi la bunicu."

„*— Foarte bine,* aprobă floarea-soarelui.

— Căci acasă nu mai putem sta" (şi fetița arată pe larg floarei-soarelui toate nenorocirile ei).

„Floarea *lăsă să cadă deasupra copilei două petale* ca nişte fluturi de lumină şi *clătină întristată din cap."*

Cînd, la început, floarea „se clatină", ca răspuns copilei, d. Sadoveanu adaogă cuvintele : „la adierea vîntului" — explicînd în chip natural gestul floarei. Cînd, la urmă, floarea îi răspunde „clătinînd întristată din cap", ba încă lasă să cadă asupra copilei şi două petale, care ne sugerează două lacrimi •— cînd personificarea e mai pronunțată —, gestul ei nu mai este motivat în text prin adierea vîntului, căci, odată ce acest gest a fost explicat la început, acum rămîne să-l explicăm noi, tot prin acea cauză, dacă voim... Dacă nu —• cu atît mai bine : atmosfera de basm nu poate decît să cîştige.

Dar, la un moment dat, floarea „vorbeşte" : „Foarte bine", răspunde ea Lizucăi, cînd copila îi spune că se duce la bunici. Aceasta e a treia *interpretare* a clătinării floarei, dar aoum nu ini se mai spune nici măcar că floarea s-a clătinat. Explicarea lipseşte cu totul aci, odată ce a fost dată aiurea — cu alte cuvinte, odată ce povestitorul şi-a făcut datoria de nuvelist, adică de a zugrăvi realități. Dar scopul e ajuns : echivocul necesar economiei bucății persistă.

„Mesteceni, plopi şi ulmi se ridicau la deal pe costişă, cu ramurile încurcate şi neclintite în vîlvoarea asfințitului. De .acolo de sus, curgea parcă pe subt arcurile ramurilor un painjeniş de ape trandafirii. Şi în tăcerea poienițelor, pe un gheb de pădureț bătrîn [cu ce putere ne evocă natura aceste trei cuvinte !], o ciocănitoare vesti sosirea drumeților.

Ca şi cum erau aşteptați, păsărele mărunte apărură, legănîndu-se pe vîrfuri mlădioase de sînger. *Priveau pe Lizuca* cu ochişori ca vîrfuri de ace *ş-o întrebară toate deodată* ce caută în împărăția lor.

Insă Patrocle era acolo. Ridicîndu-se pe picioarele dinapoi, hămăi la ele de două ori şi le amenință cu laba.

Rîzînd măruntel, păsările se făcură nevăzute."

Aici, d. Sadoveanu se mulţumeşte cu mijloacele obişnuite ale descripţiei, numai cît alege pe acele care contribuie la crearea atmosferei voite a bucăţii.

Păsărelele „întrebară toate deodată" pe Lizuca ce caută în pădure este o metaforă pentru a traduce ciripitul lor, care *samănă* în adevăr cu o intonaţie de întrebare, dar este şi o personificare.

„Rîzînd mărunţel" este iarăşi o metaforă pentru a traduce ciripitul aceloraşi păsărele zglobii, cînd îşi iau zborul, dar este iarăşi şi o personificare.

Sînt două nuanţe ale ciripitului, pe care d. Sadoveanu le-a distins bine şi care au impresionat desigur sufletul sensibil şi pornit spre antropomorfizare al acestui mic om primitiv, care e duduia Lizuca.

Raportate la noi, traducerile în imagini ale d-lui Sadoveanu sînt mai mult metafore şi mai puţin personificări ,• raportate la Lizuca însă, ele sînt numai personificări, şi anume personificări în care, dacă ne putem exprima astfel, ea crede, după cum crede (antropomorfizare, numai cît cu conştiinţa deplină că e antropomorfizare) şi poetul adevărat, copil şi primitiv, şi el, în faţa naturii. Ceva din ceea ce se petrece în sufletul Lizucăi se petrece şi în sufletul poetului, căci la urma urmei Lizuca, în sufletul căreia s-a transpus el, este un ipostaz al poetului.

Diversele procedee întrebuinţate de d. Sadoveanu în transfigurările din această bucată sînt adaptate perfect la scop.

Dacă d. Sadoveanu sugera mai insistent şi mai puţin fin „miraculosul"; dacă nu renunţa cu totul la el acolo unde se putea — bucata n-ar fi rămas în limitele unei producţii culte, foarte personale, foarte serioase, impresionantă şi pentru cetitorul cel mai puţin dispus la naiva neverosimilitate a basmelor. Aşa cum a procedat, bucata răm-îne, pe de o parte, cu toate caracterele ei de literatură cultă şi beneficiază, pe de alta, de toată poezia miraculosului popular.

Dar, mai cu samă, dacă nu proceda aşa, ar fi scris un basm, desigur admirabil, dar n-ar fi făcut ceea ce a voit să facă: să sedeie sufletul copilului — hrănit de basme — în faţa priveliştilor naturii şi cerând înţelegere

şi sprijin acestei naturi. Căci aceasta e tema capitolului din *Dumbrava minunată* şi pe care îl analizăm aici.

Viaţa sufletească a oricărui copil, care nu-i idiot, e de o bogăţie inimaginabilă pentru un adult. Un copii interpretează la nesfîrşit toate aparenţele realităţii. în *Petit Pierre,* Anatole France a dezvăluit cu sagacitatea lui incomparabilă geniul metafizic al primei copilării, în Dumbrava minunată, d. Mihail Sadoveanu a scos la iveală, în chip poetic, uin moment din necontenita inter-' pretare a naturii de către un copil crescut în mitologia populară română.

De mult, cindva, într-o toamnă, la un ratoş de pe valea Şiretului, am auzit un biet rapsod psalmodiirsd cîntecuil bătirinesc al lui Toima Alimoş, acompaniat monotan şi trist dintr-o cobză.

Cînd am cetit dăunăzi *Fîntina dintre plopi,* povestea tragică de iubire istorisită într-o zi de toamnă la hanul Ancuţei, vestit odinioară în toată ţara Moldovei, *am auzit* parcă din nou cantilena rapsodului, care preamărea într-o sară de toamnă pe eroul legendar al baladei. Şi-n adevăr, Neculai Isac, căpitan de mazili do ia Bălăbăneşti (ce nume ! ce titlu ! ce gintă !), face parte din spiţa acelora care în vremuri legendare se băteau cu tătarii şi cu leşii şi aduceau la Bălăbăneşti trofee de război şi pe care cintăreţii de altădată i-au cîntat în baladele noastre populare. Dar în vremurile de decadenţă naţională de la începutul veacului trecut, căpitanul de mazili nemaiavînd ce face cu vitejia sa: „Bătea drumurile[1] căutîndu-şi dragostele; se suia la mănăstiri şi cobora la podgorii. Şi pentru o muiere care-i era dragă îşi punea totdeauna viaţa. Aşa om a fost. Ş-a avut ibovnice către toate zările. Ş-adulmeca pe drumuri fără hodină şi fără astîmpăr." „— Să ştii dumneata, dragă Ancuţă, că acest mazîl de la Bălăbăneşti, care se uită acum liniştit la noi şi grăieşte aşezat, a fost un om cum nu erau mulţi în ţara Moldovei."

D. Sadoveanu a zugrăvit de mai multe ori tipul acesta uman. Şi cînd în *Vremuri de bejenie* ori în *Neamul Şoimăreştilor* î-a făcut trăitor în veacurile eroice, înrudirea lui cu Toma Alimoş apărea şi mai limpede.

[1] Vorbeşte prietenul său vechi, comisul Ioniţă.

Dar nu numai prin temperament, ci şi prin clasa lui socială căpitanul Neculai Isac face parte dintre ace: din care s-au recrutat „căpitanii" eroici de odinioară. Mazîlul Neculai Isac e urmaşul clasei războinice moldoveneşti. El a păstrat toată boieria tagmei Iui. El are în purtarea şi în vorba lui o decenţă aristocratică. Vechiului său prietin el îi spune ceremonios şi arhaic : „Domnia-ta". „Domnilor şi fraţilor", se adresează acest mazîl din Ţara de jos, gospodarilor din Ţara de sus poposiţi ia hamul Ancuţei, cum se cuvine unui boier între boieri, căci şi ascultătorii săi, răzeşi şi „neamuri",, şi chiar ţărani, erau altădată boieri.

în raporturile şi în tonul acesta, d. Sadoveanu reda perfect *stăruinţa,* prin vremuri, a patosului de clasă, care nu s-a siîns ia urmaşii boierilor, cu toată scoborîrea lor pe scara socială, datorită vitregiei vremurilor.

Fîntîna dintre plopi este una din creaţiile d-lui Sadoveanu în care apar mai armonios şi nuvelistul şi poetul din d-sa.

Ca nuvelist, d.. Mihail Sadoveanu n-a dat drumul în lume unor tipuri populare, ca de pildă Caragiale — dealtmintrelea unicul nostru creator în genul acesta. Dar d-sa ştie ca nimeni altui să aducă în scenă oamenii vii. D. Sadoveanu are puternică viziunea gesturilor, prin, care personagiile îşi vădesc mişcările sufletului lor. S-ar zice că această viziune îl tiranizează, că d-sa *nu poate* să nu vadă cum se comportă personagiile care intră în scenă.

Cînd Ancuţa a auzit ce bărbat aprig şi ce cuceritor de femei a fost Neculai Isac de la Bălăbăneşti în tinereţele lui — ea „ş-a înălţat sprîncenele zîmbind, ş-a potrivit mărgelele la gît şi cîrligele de păr la urechiuşi, şi cînd văzu pe mazîî că se întoarce spre noi, îi trecu pe dinainte uşurel, mlădiindu-se cum ştia ea că-i şade bine".

E acea stare sufletească pe care a indicat-o Flaubert în cunoscutul pasagiu unde ne arată pe m-me Bovary impresionată de un ilustru decrepit căruia îi mersese vestea că a fost amantul reginei Măria Antoaneta cu vreo jumătate de veac în urmă. E acea trezire a cochetăriei oricării femei adevărate, cînd simte masculul de rasă — fie şi beneficiind numai de faima gloriei tre-

cute —, pe care d. Sadoveanu a redat-o, nu discursiv, ci numai prin gesturile femeii, atît de scurt, atît de sugestiv şi atît de conform cu categoria socială din care face parte Ancuţa.

Să se observe că, în desfăşurarea logică a povestirii, acest pasagiu nu este indispensabil, dar adaogă atît de mult la impresia realităţii. Asemenea detalii însă nu vin unui scriitor care compune „din cap" : trebuie să le vezi atunci cînd scrii — şi nu le vede decît acela care are halucinaţia creatorului.

Iată o altă „figură în text", tot din această bucată : după ce Marga, eroina tragediei, s-a înţeles cu Neculai Isac să-1 aştepte noaptea la fîntîna dintre plopi — pe punctul de a se despărţi de el, mişcată, ezitantă, aţîţată, cochetă, neştiind, cum s-ar zice, „să-şi dea o conitinenţă" —, „se răsucea uşor in loc, ila direapta şi la stingă, mlădiindu-şi mijlociul şi priviindu-şi cu stăruinţă ciuboţelele". Cime cunioaste viaţa şi mediul zugrăvit de d. Sadoveanu îşi dă samă de valoarea observaţiei şi de exactitatea picturală cu care e redat gestul.

Iar cînd, îm sfârşit, Neculai Isac a isiprăvit povestirea eroicului său fapt de dragoste, comisul Ioniţă, contemporanul şi prietenul său de tinereţă, mîndru de isprăvile mazîlului, care se răsfrîngeau şi asupra sa, „mormăi ceva şi se uită cu fudulie în juru-i". D. Sadoveanu n-a putut să nu observe şi acest gest. Şi scena s-a complectat şi a devenit mai vie.

Dar ceea ce formează mai ales farmecul Fîniînei *dintre plopi,* ca deaiKtmMrielea al întregii .opere de mîma întâia a d-lui Sadoveanu, este poezia acestei bucăţi.

Această poezie nu este, fireşte, direct subiectivă. Ea se datoreşte şi realităţii zugrăvite, şi felului cum luminează d-sa această realitate.

D. Sadoveanu zugrăveşte cu predilecţie lucruri încîntătoare prin ele însele : natura din *Dumbrava minunată,* sufletul copilului din acea bucată, incidentele de acolo... Hanul din *Fîntîna dintre plopi, Valea Moldovei,* mazîlul şi povestea lui de "dragoste, Ancuţa cea mlădioasă, enigmatica Marga, tip înrudit cu Chiva din *Păcat boieresc...*

Bineînţeles, această *frumuseţă* a realităţii nu în-

samnă că d. Sadoveanu își alege subiecte gingașe. în aprigul Neculai Isac nu e nimic tandru, și cu atît mai puțin în troglodiții din faimoșii *Bordeeni,* în ochii cărora însă d-sa descopere un punct de soare. Afară de copii, subiect prin natura lui gingaș, d. Sadoveanu își ia, din contra, subiectele din întîmplările tragice, în orice caz grave ale vieții.

Sentimentele pe care ni le evocă, de obicei profunde și grave, sînt și ele „poetice". Aceste sentimente sînt în primul rînd sentimentul trecutului și al naturii și acela al vremelniciei lucrurilor omenești, care dă un caracter atît de patetic celor mai frumoase bucăți ale acestui scriitor.

D. Sadoveanu este un pictor strălucit al naturii. Cuvîntul acesta nu e van aici. D-sa știe să dea prin cuvinte — cît pot da cuvintele — aspectul pictural al lucrurilor. Fîntîna cu apa în față, în care se oglindește frunzișul unor plopi: „Cotii după colnic,• și dintr-o dată mi se înfățișă, într-o văiugă verde, o fîntîniță cu colac de piatră între patru plopi. Era un loc tainic și singuratic. Apa neclintită aproape de ghizdele parcă avea în ea ceva viu : mișcarea măruntă și necontenită a frunzișurilor."

în astfel de pasagii poezia e în lucrul zugrăvit. Nici o atitudine din partea poetului. Iar cînd ia atitudine, ea este exprimată tot prin fapte, dar printr-o anume combinare de fapte și prin fine procedee de stil.

întâmplarea din *Fîntîna dintre plopi* se petrece întreagă pe valea Moldovei și e clar că nu este nevoie să ne-o spună autorul la fiecare moment. Și iată că ne-o spune într-un loc unde e mai puțin nevoie decît oriunde, căci doar știm că Neculai Isac călărește de-a lungul rîului Moldova : „Era o dimineață limpede și Senină de toamnă *în valea Moldovei.* Se auzeau clopote de biserici sunînd în depărtări." Și totuși cuvintele subliniate de noi nu sînt un pleonasm, pentru că ele nu au deloc o valoare informativă, ci una curat poetică. Cetiți fraza fără cuvintele acestea, și veți vedea cît de mult scade evocarea întinderii nedefinite și melancolice, în care răsună acele clopote depărtate — scădere datorită nu numai absenței ideii conținută în aceste cuvinte, ci și dispariției „numărului", care dă frazei ritmul adecuat tonului nostalgic.

Cu o nuanță de subiectivism în plus — prin ton,

prin context, prin impresia produsă de natură asupra personagiului zugrăvit, prin adjective cu uşoare intenţii de personificare •—, sentimentul este evocat mai direct : „Era într-o sîmbătă pe la toacă. Am încălecat [vorbeşte Neculai Isac] ş-am purces încet pe-un drumuşor printre mirişti. Ş-ascultam în singurătate pe sus cocoarele care se călătoreau. Cînd am ajuns la malul Moldovei, am luat-o-ncet la vale printre ape şi luncă, într-un răstimp au început clopotele la biserica de la 1 upilaţi. Am oprit calul şi le-am ascultat ou jale, pană ce-au contenit. Şi mi-aduc aminte că după ce au stat clopotele acelea, am auzit altele de la bisericile altor sate, şi picurau depărtate şi stinse, parcă băteau în inima mea." Aceste clopote, care-şi răspund unele altora „depărtate şi stinse", dau impresionant sentiiv tul întinderii deşerte şi melancolia depărtărilor. Ultimele cuvinte însă, din pasajul citat, ni se par nepotrivite şi cam „literatură" pentru Neculai Isac.

Dar procedeul cel mai des, şi care este felul obişnuit • al d-lui Sadoveanu de a trata natura, este descoperirea şi evocarea corespondenţei dintre ea şi om : zugrăvirea ei ca o cauză ori ca o expresie a sufletului omenesc, potenţiarea impresiei ce ne-o dă ea prin adaosul impresiei produsă de viaţa omenească, şi invers.

Viziunea (care este o făgăduinţă de bucurie pentru Neculai Isac) alcătuită din imaginea de o clipă a Margăi şi din o altă imagine, tot atît de încîntătoare şi de trecătoare, a naturii : „Atunci mai privii cea din urmă oară îndărăt. în vîrful plopilor, la fîntîna singuratică, lucea asfinţitul. Iar în umbră dedesubt sta Marga, cu mîma streşină la ochi. Mi s-a păruit? A fost o arătare ? Am zărit-o numai o clipă, cît a ţinut şi lucirea soarelui de deasupra."

în noaptea cînd Neculai Isac întîlneşte pentru a doua şi cea din urmă oară pe Marga — în noaptea m care ea va muri, iar el va rămînea pentru totdeauna estropiat —, luna pe sfârşite „ieşi în răsărit cu un ochi de spaimă", asupra lanurilor pustii. Cînd apoi Neculai Isac e în primejdie de moarte, „pe *mirişti* luna ştirbă vărsa o lucire slabă". \

Acesta nu e un truc al scriitorului. Procedeul e strîns legat cu întreaga sa atitudine faţă de realitate. D. Sadoveanu nu este un realist, care face „anchete" şi consemnează rezultatul observaţiilor în carnetul de bu-

zunar, pentru a da, apoi, „felii de viaţă". La d-sa o impresie fundamentală şi dominantă cheamă şi combină, ca un regulator al procesului de creaţie, elementele împrumutate de la natură, pe care apoi, în bucăţile cele mai bune, le redă de obicei mai mult prin impresii. în nuvela care a dat titlul volumului *Neagra Sacului,* ierunca cea măruntă şi ageră, Bistriţa agitată şi apoi năvalnică, femeia pătimaşă, cei doi bărbaţi aprigi, aerul vrăjitoresc al bătrînei, care incă vibrează de amintiri vinovate, aţiţarea şi încordarea eroului — toate dau una şi aceeaşi impresie de nelinişte, de mister şi de tragic.

Dar cel puţin aici scriitorul este explicit, dacă se poate spune astfel. El are însă bucăţi unde realităţile abia ne sînt arătate, ori, mai exact, indicate, ca de pildă *Codrul.* înţelegem că femeia pădurarului iubeşte pe boier, cu conştiinţa vinei şi cu siguranţa catastrofei ; înţelegem că bărbatul ştie ori presupune şi că se teme de omorul pe care va trebui să-l facăînţelegem la urmă că boierul a fost omorît — dar înţelegem numai —, şi toate acestea pe fondul unor impresii de la o natură tot atît de misterioasă.

Un alt sentiment puternic din opera d-lui Sadoveanu e acel al trecutului, care, la acest scriitor, e îmbinat de cele mai multe ori cri acel al naturii. în această privinţă e caracteristic cel mai bun roman al său, unul din cele mai impresionante romane istorice din cîte am. cetit, mai frumos prin poezia sa decît trilogia lui Sienkiewicz, care are alte merite superioare — *Neamul Şoimăreştilor.* Aici Moldova veche, cu zimbri prin poieni în asfinţituri, cu castori care bat ca nişte maiuri în inima pădurilor nesfîrşite şi tainice, ne dă impresia naturii parcă abia zbicită de apele potopului.

Dar uneori sentimentul trecutului şi sentimentul naturii se confundă şi se traduc unul prin altul, redncîndu-se oarecum la unitate prin tonalitatea lor comună, care este melancolia.

Iată nimbul în care apare pe scenă Neculai Isac :

„înspre munţi erau pîcle neclintite : Moldova curgea lin in soarele auriu, într-o singurătate şi-ntr-o linişte ca' de veacuri ; şi cîmpurile erau goale şi drumurile pimii în patru zări ,• iar călăreţul pe cal. pag parcă venea spre noi de demult de pe depărtate tărîmuri."

Întinderea goală şi liniştea naturii îi dau d-lui Sadoveanu impresia melancolică a trecutului, iar trecutul îi dă impresia tot melancolică a întinderilor îndepărtate. Spaţiul devine timp, măsurat în veacuri. Şi toată bucata este cîntată pe aceeaşi cheie. Viziunea spaţiului ca trecut e tot atît de impresionantă (şi oarecum justificată prin fapte) în *Toamna,* unde iobagul — ţăranul etern — înaintează, sămănînd, pe fondul tragic al unui apus însîngerat — „venind din trecut". Iar în *Vremuri de bejenie* găsim exprimată analitic această impresie complexă: „Domol şi greu, trecînd prin amărăciune şi lacrimi, venea sunetul [buciumului care vestea năvălirea tătarilor pe valea Moldoveij. Ca un fior adînc din depărtări de ani şi din nemăsurate depărtări ale zărilor, tremura vestea cumplitei primejdii." Dar uneori o simplă impresie de natură îi vorbeşte d-lui Sadoveanu de trecut: „Şoaptele frunzelor păreau în adevăr tremurarea unui suflet; creşteau din arbor în arbor, din ramură în ramură, scădeau, se depărtau, spuneau ceva neînţeles, ceva foarte vechi parcă şi foarte trist."

Locul unde se desfăşură întîmplările povestite de d. Sadoveanu, atît cele din trecut, cît şi cele de astăzi, este această vale a Moldovei, cînd necesitatea subiectului nu cere numaidecât altul. Iar vremea in care se petrec mai toate aceste întîmplări este toamna. *Trecutul, Valea Moldovei* şi Toamna sînt cele trei izvoare mai însemnate şi expresia cea mai obişnuită a melancoliei oare dă un farmec atît de pătrunzător operei d-lui Sadoveanu.

Realităţile pe care le încadrează d. Sadoveanu în acest decor şi le aureolează cu aceste sentimente sînt, de obicei, şi anume, în partea cea mai bună şi mai trainică a operei sale, fiinţele şi lucrurile primitive, „naturale", cît mai puţin atinse şi schimbate de civilizaţie, cît mai la adăpostul fluctuaţiilor de la suprafaţa vieţii, oamenii legaţi de pămînt: ţărani, răzeşi, călugări, mahalaua patriarhală moldovenească, oameni din trecut din toate clasele sociale, copii, prin vârsta lor fiinţe mai primitive şi mai naturale — şi în sfîrşit fiinţele necuvântătoare.

Această lume d. Sadoveanu o zugrăveşte în toată cunoştinţa de cauză, ca ceva foarte obişnuit şi foarte familiar, ca un clasic sau, din cauza culorii şi a detaliului, ca un realist. Pentru d-sa această lume e lumea sa proprie, nu un refugiu, ca pentru romantici. D-sa se simte în ea acasă, mai acasă decît în lumea în care trăieşte. Comparaţi pe d. Sadoveanu cu romanticii noştri, cînd îşi iau subiectele din lumea de la ţară. Aceştia se vede bine că o cunosc de departe. Cînd o simpatizează, o zugrăvesc cu o mirare entuziastă şi cu. o bunăvoinţă recunoscătoare pentru calităţile excepţionale ale poporului. Cînd o dispreţuiesc sau o urăsc, o zugrăvesc ca pe o turmă de bestii rele. Ei nu vor zugrăvi niciodată pe Ancuţa şi pe muşteriii ei realist, liniştit, *normal,* ca d. Sadoveanu. Iar limba lor pe care, pentru ocazie, ei voiesc s-o facă cît mai românească şi mai populară, devine prea populară şi prea românească. Ei întrebuinţează un vocabular căutat, *trop nature,* care nu e cel firesc al scriitorului şi care, astfel, are ceva din „haina naţională" a târgoveţilor.

în realismul observaţiei, d. Sadoveanu e ca Creangă, ca Slavici, ca Brătescu-Voineşti şi ca Duiliu Zamfirescu, care — sau cînd — zugrăvesc viaţa claselor lor respective.

Dar dacă este realist în observaţie, d. Sadoveanu e un romantic prin sentimentul ce se degajează din opera sa, prin melancolia nostalgică pe care i-o trezesc vremurile, locurile şi oamenii zugrăviţi.

Cum se explică fizionomia aceasta a d-lui Sadoveanu, unică în literatura noastră ?

într-unui din rarele momente cînd acest scriitor vorbeşte despre el însuşi, l-am auzit spunînd că înaintaşii săi literari sînt Ion Neculce şi Creangă.

în privinţa lui Creangă, cred că nu are dreptate decît într-o mică măsură. Cred că d. Sadoveanu confundă admiraţia cu înrudirea.

Creangă e un realist; d. Sadoveanu e mai mult un poet. Literatura populară, la care putem raporta ceea ce e popular în Creangă, e snoava, proverbul, strigătura — şi nu şi basmul, cu toate că a scris basme. Opera lui strict personală — *Amintirile,* Moş *Nichiîor Coţcariul, Isaiia Duhu, Moş Ion Roată* etc. — n-au nici un element de basm. Iar în basme, Creangă sacrifică

cit poate miraculosul realului. Apoi snoavele, proverbele, strigăturile sînt, fără îndoială, creaţii ale clasei ţărăneşti *ca atare,* datorite în cea mai mare parte oamenilor aşezaţi, şi anume plugarilor. Literatura d-lui Sadoveanu însă, întru cît o putem raporta la literatura populară, nu are nimic din snoave, din proverbe şi din strigături, ci în primul rînd din cîntecele bătrîneşti şi în al doilea din doine. Iar cîntecul bătrînesc nu e produsul ţăranului *ca ţăran,* nu a izvorît din viaţa socială a plugarului. E, în genere, preamărirea eroismului, indiferent de clasa socială.

Şi-n adevăr, Creangă este un ţăran foarte talentat, care scrie o literatură foarte personală, dar ca ţăran, ca un ţăran cultivat, şi atîta tot. D. Sadoveanu nu e ţăran (nici n-a trăit la ţară), nu scrie ca ţăran.

Apropierea de Necnlcea ni se pare mai justificată. Neculcea, hatman, războinic, colector de balade în proză fO *samă* de *cuvinte,* din care poeţii noştri glorificatori ai trecutului s-au alimentat mai mult decît o dată), scriitor colorat, evocator al trecutului, fire cu o ariîncă rezonanţă poetică — poate fi in adevăr un înaintaş al d-lui Sadoveanu.

înaintaşii săi adevăraţi însă cred că sînt alţii, în afară de literatura noastră cultă — căci d. Sadoveanu are dreptate cînd îşi caută predecesorii aiurea decît în literatura noastră de la Conachi pană la Eminescu, * căreia nu-i datoreşte mai apreciabil decît doar achiziţiile limbii literare.

Am sugerat mai sus apropierea dintre *Fîntina dintre plopi* şi cîntecele bătrîneşti.

Am putea găsi în opera sa bucăţi şi mai asemănătoare cu poezia epică populară, şi credem că cetitorul care urmăreşte cu înţelegere scrisul d-lui Sadoveanu îşi va aminti destule poeme ale lui de felul acesta.

Să ne oprim un moment asupra *Dumbrăvii minunate.* In comuniunea cu natura din această bucată se simte cu putere sentimentul din *Mioriţa.* Tema e alta ; nu e vorba de moarte. Dar materialul, concepţia sînt aceleaşi. Acelaşi sentiment de contopire cu natura, aceeaşi duioşie a omului pentru natură, aceeaşi încredere în bunăvoinţa fiinţelor necuvîntătoare — aceeaşi

frăţie cu tot ce poate da un sprijin omului în marea singurătate a naturii.

„Munţii mari", „păsărelele mii", „stelele făclii", care sînt martorii sufletului omenesc, cătră care se îndreaptă acest suflet neliniştit şi care iau parte la viaţa omului, au corespondenţa lor — şi în acelaşi sens — în fiinţele pe care le întîlneşte Lizuca. Nu lipseşte nici prietenul năzdrăvan, Patrocle, care în baladă e oiţa bîrsană şi care aiurea, în înfăţişarea lui de apărător viteaz, e Doica.

Dar nu simţiţi că literatura d-lui Sadoveanu se deosebeşte de a oricăruia altul şi că are amploarea unei întregi literaturi, a literaturii întregi a unui popor — ca şi cea populară ?

Familiaritatea lui cu lucrurile naturii şi ale trecutului —• de unde realismul său, nostalgia Iui profundă pentru aceste lucruri familiare — de unde romantismul său ,- comuniunea lui cu natura — această tainică legătură a lui cu ceva atît de mare şi de profund ; în sfîrşit, limba lui naturală, bogată, întreagă, totul ne dă impresia că d. Sadoveanu vorbeşte ceva mai mult decît o scurtă şi trecătoare experienţă individuală.

După mamă, d. Sadoveanu e de pe apa Moldovei şi din acea clasă care stă legată ele pămînt veacuri după veacuri, iar fiii se aruncă de obicei în partea mamei, şi cazul care ne interesează acum confirmă această veche constatare.

Valea Moldovei, cu oamenii, cu dumbrăvile şi cu apele ei, el o cunoaşte de mult. în. alte incarnaţii, el priveşte de veacuri aceiaşi munţi albaştri în zare si aude aceleaşi clopote „stinse". Impresiile pe care le redă acum le-a simţit prin toţi înaintaşii săi. El exprimă astăzi în literatură ceea ce au simţit atîtea rînduri de oameni. El dăruieşte generos ceea ce au adunat atîtea generaţii. Cind vorbeşte de oamenii de odinioară şi de cei de azi ai pămîntului, îl *cred,* căci „toate au fost scrise în inima sa".

Desigur, fiecare om are tot atîţia strămoşi ca şi oricare altul. Aşa e, dar cei mai mulţi dintre noi am trecut, în diferitele noastre incarnaţiuni ancestrale, prin atîtea medii deosebite, încît impresiile variate s-au suprapus, s-au amestecat, şi clacă aceasta ne-a subţiat

C-.ia 7438 coala '3

poate mintea, ne-a rîpit posibilitatea adîncirii aceleiaşi impresii.

Apoi, stăruirea în acelaşi mediu nu este, fireşte, de ajuns ca să-ţi < inie în suflet *Fîntma dintre plopi.* Mai este nevoie de o excepţională sensibilitate. Pietrele Cetăţii Neamţului stau de şapte sute dc ani nesimţitoare, la cea mai splendidă privelişte.

Iar pe lîngă sensibilitatea acumulată mai e nevoie şi de talentul de a spune. în d. Sadoveanu, sensibili-, tatea acumulată a rasei a găsit glasul cel mai armonios.

Îmi dau perfect samă de ceea ce este insolit şi chiar nedelicat în acest chip de a vorbi despre un om, pe care-l întilnesc aproape în fiecare zi -— un om ca toţi oamenii, cu preocupări şi ocupaţii banale, ca fiecare dintre noi. Dar nu despre acest om e vorba aici, ci despre *altul,* despre acela in care vorbeşte mai mult decit un om trecător, în care vorbeşte un popor — aşa' cum în iubire vorbeşte specia.

Acest popor a vorbit adesea patetic, aşa de patetic cum nu poate vorbi decît bucuria şi durerea milenară a unei rase. A vorbit prin unii reprezentanţi ai lui de elită, prin păstorul care a creat *Mioriţa,* prin viteazul care a cîntat pe *Toma Alimoş.* Acum vorbeşte prin d. Mibail Sadoveanu, urmaşul lor.

Ceea ce la înaintaşi e melodie simplă, la urmaş e rafinat ca-n *Dumbrava minunată,* e complicat ca-n *Flntma dintre plopi,* e armonizat, orchestrat — şi încorporat în concepţia sa personală.

Tot ce este adine impresionant în opera d-lui Sadoveanu şi răscoleşte tainiţele sufletului nostru se datoreşte acestui „noian îndepărtat".

«Ji-aduci aminte...»

Nuvele şi schiţe

Da, mi-aduc aminte !

Mi-aduc aminte de duduia Ioniţa, stăpîna visurilor noastre de la doisprezece ani, cu precocitatea ei de

[1] Aici nu e vorba de „caracterul specific naţional". Aceasta se datoreşte mediului în care se dezvoltă un scriitor în cursul vieţii sale **proprii.**

fată, cu cochetăria şi — deja — cu nevoia şi bucuria de a ne vedea supuşi, suferinzi, făcînd prostii pentru dînsa, care era o „domnişoară", cu toate că avea numai o duzină de ani, ca şi noi.

Da, mi-aduc aminte şi de fata trandafirie, care apărea mai tîrziu, ia douăzeci de ani, mesager al paradisului, ne parfuma o clipă sufletul şi apoi dispărea lăsîndu-ne o înduioşare nostalgică pentru toată viaţa. In acest Ceas *al tinereţii,* la care mă gîndesc acum, d. Sadoveanu a cîntat cu suavitate momentul acesta unic. Cele două chemări de flaut ale cucului, pasărea cu penele brune care cânta subţirel şl dulce pe-un firiş-':r de cătină, fata necunoscută şi rămasă necunoscută, apariţia ei tainică şi gingaşă ca o întrupare a primăverii anului şi a vieţii, adoraţia tăcută şi pierdută a timarului şi nevoia lui de a muri, întrebarea pe neaşteptate a fetei: „Aşa că eşti fericit?" şi dispariţia ei pentru totdeauna printre merii înfloriţi cu crengile pănă-n pămînt, ca o întoarcere făcută în lumea ideală din care venise o clipă — toată această ţesătură de impresii, de doruri, de chemări zadarnice şi de făgăduinţi fugătoare... Da, domnule Sadoveanu, ne aducem cu toţii aminte...

Şi ne aducem, aminte şi atunci cînd ne duci pe valea Moldovei, pe drumul spre Săbăoani, într-o zi de noiembrie, şi ne trezeşti în suflet jalea amară a toamnei tîrzii cu acei „tufari de stejar, care foşneau aspru cu frunzele moarte pe crengi" în singurătatea îngheţată a naturii, în care numai o biată păsărică mai „ţîrîia pe o creangă de sînger". (Cît noiembrie e în aceste cuvinte !) Da, nc-aducem aminte de toate, toţi cîţi cunoaştem ţara aceasta, „de sus de la mănăstiri pană departe-n vale la podgorii".

Ţi-aduci aminte... este un titlu care s-ar potrivi întregii opere a d-îui Sadoveanu. Aceste trei cuvinte sînt formula condensată a impresiei ce produce opera sa asupra cetitorului.

D. Sadoveanu e scriitorul nostru cel mai evocator. Pe placa sufletului său, lucrurile se imprimă exact şi pentru totdeauna şi reapar, cînd le recheamă cu tot cortejul lor, cu sentimentele provocate de ele *atunci* şi cu sentimentul actual că lucrurile de altădată au pierit

„ca urme îndărăl" şi că emoţia de odinioară nu mai e posibilă.

Da, ne-aducem *aminte,* cind stilul d-lui Sadoveanu ne împrăştie, cu vraja lui, ceaţa din suflet, aşa cum mistuie soarele negurile din cupa uriaşă a Durăului, dezvăluind într-o clipă splendoarea eternei tinereţi a naturii, poleind cu aur pajiştea poienii si piepturile munţilor şi aprinzinc! miliarde de diamante pe crepul brazilor — ca-n dimineaţa aceea îndepărtaţii de iulie... ţi-aduci aminte, d-le Sadoveanu?

« *Balaurul*»

Voi începe cu o indiscreţie. Rog pe d. Sadoveanu să mă ierte. Maupassant spunea că scriitorul nu cruţă nimic. Pune în opera sa, dacă-i trebuie, pe mama sa, pe iubita sa, pe oricine. Să se 'penmită ceva mai inocent şi aşa-numiţilor „critici".

Aşadar, d. Sadoveanu a văzut astă-vară un ciclon trecmd pe-aproape de *manoir-ul* său de la Copou. Lucru rar în ţara noastră. Pictorul şi poetul naturii care e în d. Sadoveanu nu putea să nu zugrăvească acest fenomen din natură.

Şi mai dăunăzi ne-a adus *Balaurul.*

Ştiind, de data aceasta, de unde a pornit, e interesant să-1 surprindem cum a procedat.

A plecat, fireşte, de la ciclon.

Ciclonul fantastic, tragic şi misterios, cerea o înscenare adecvată.

Natura, mai ales cînd e misterioasă, cheamă de obicei în imaginaţia d-lui Sadoveanu trecutul. Misterul devine mai impresionant. Prin urmare, d. Sadoveanu a imaginat „o istorie de demult". Această istorie a pus-o în gura unui zodier, fiindcă un zodier este un personaj de care se leagă lucruri misterioase, mai misterioase încă decît cele care se leagă de morar, obişnuitul personaj enigmatic din concepţia populară. Zodieruî acesta, care e de altădată, povesteşte un lucru vechi şi pentru el. Trecut cu două etaje. Istoria o povesteşte zodierut

la hanul, vestit în toată Moldova, al Ancuţei ; iar faptul povestit s-a întîmplat pe vremea altei Ancuţe, mama celei de acum (adică de-atunci !).

Eroul întîmplării povestite e un fel de Barbă-Albastră, ale cărui fapte trecute sînt abia schiţate. Tragediile din trecut rămîn în penumbră. E un boier. Il cheamă Bolomir, nume greu, tare — şi are o barbă mare care parcă face parte din furtună, adică din tema bucăţii. Dealul din preajma faptului tragic se cheamă dealul Bolîndarilor, cuvînt care evocă ceva enorm şi trist şi, iarăşi, misterios. La d. Sadoveanu numele nu sînt date la întîmplare — ca dealtfel la toţi artiştii adevăraţi. Dealul Bolîndarilor există în judeţul Iaşi : d. Sadoveanu l-a mutat pe malul Moldovei, pentru sonoritatea numelui lui. Femeia ultimă a boierului Bolomir, eroina bucăţii, lînără, sprinţară — contrastînd pentru ochi cu întunecatul Barbă-Albastră —, are ceva drăcesc feminin in ea. Oamenilor din sat li se pare ca are cornite subt părul din frunte. Şi-n adevăr, pe aceasta nu o va putea răpune Bolomir, deşi, în deosebire de celelalte, ca va fi vinovată.

Şi, în sfîrşit, două furtuni groaznice care se înîlnesc pe valea Moldovei : ciclonul, venit din munte, şi dezlănţuirea de patimă ucigaşă a boierului, care iese cu o ceată de ţigani sălbatici înaintea femeii însoţită de ibovnicul ei.

Iată, cum s-ar zice, „procesul de creaţie".

Şi iată cum cl. Sadoveanu supune natura şi omul unui sentiment unic, fundamental. Sau iată cum un sentiment, o \ibraţie a sufletului, odată provocată, generează două serii, natura şi omul — în realitate, un tot unitar, prin care scriitorul îşi exprimă poezia din suflet, de obicei, o poezie tragică. De aici, acea perfectă contopire a. omului şi a naturii din opera sa.

In «cest gen, d. Sadoveanu e un foarte mare scriitor european. Am cîntărit bine cuvîntul.

Dai' arta ! Recetiţi descrierea ciclonului, exactă, şi totuşi aşa ca să justifice „balaurul" lui Moş Leonto Zodieruî... (şi pe ăsta îl cheamă Lecuite, nume rar, subţire, de „intelectual" rustic, pentru că-i zodier, cărturar în felul Ini, astronom şi psiholog. Putea să-1 cheme Iordache ?)

I. L. Caragiale

Pe marginea «Nopţii furtunoase»

O *noapte furtunoasă* a fost jucată în 1879, ca şi *Conu Leonida faţă cu reacţiunea.* Caragiale avea atunci douăzeci şi şapte de ani, sau poate numai douăzeci şi şase. Ţinînd samă de faptul că el lucra încet, chinuit de setea de a face tot mai bine, ţinîncl samă că trebuia să lucreze şi mai încet la începutul carierii, în momentul hotărîtor al debutului, credem că nu greşim dacă admitem că el a conceput şi poate chiar a început să execute această comedie înainte de douăzeci şi cinci de ani.

Aşadar, gemul dramatic, în siîrşit, matur şi critica socială modernă în forme de artă au răsărit în mintea unui om care abia avusese timpul să deschidă bine ochii asupra lumii şi care nu învăţase la şcoală mai multă carte decît un copist. Dar acest om avea o inteligenţă spăimîntătoare (căci acesta este cuvîntul). Cei care l-au cunoscut personal îşi dau şi mai bine samă de puterea acestei inteligenţi. Noi credem că el era dintre acei oameni pe care condeiul îi paralizează şi că ceea ce a scris e, pe de o parte, foarte puţin din ceea ce avea complect imaginat şi, pe de alta, inferior imaginii din minte.

O *noapte furtunoasă* e inferioară *Scrisorii pierdute,* de mai tîrziu, ceea ce e natural, dar, ceea ce nu mai e deloc natural, ea e cu totul superioară piesei *D-ale carnavalului,* ultima comedie a lui Caragiale. E, *D-ale carnavalului,* concepută după O *noapte furtunoasă ?* Ori îi este anterioară ca concepţie şi, poate, ca plan de execuţie ? întrebarea e legitimă, deoarece Caragiale a fost în continuu progres pană la vîrsta de peste cincizeci de ani. Se va obiecta că tocmai progresul în conştiinţa

artistică şi în autocritică trebuia să-l împiedice să mai realizeze o concepţie slabă, ori să mai scoată din cartoane începuturile de realizare a acelei concepţii. Dar tăria de a renunţa la atîta observaţie, la atîtea tipuri, la atîtea glumie cîte sînt, totuşi, în *D-ale carnavalului,* putea lipsi chiar unui Caragiale, mai ales că exploatarea ridiculelor unei astfel de umanităţi începuse să-i aducă glorie.

Comparată cu Conu *Leonida,* din acelaşi an, O *noapte furtunoasă* e superioară ca semnificaţie şi bogăţie de viaţă, dar inferioară ca obiectivitate. Din acest din urmă punct de vedere, *Conu Leonida* stă pe primul plan al operei comice a lui Caragiale.

O *noapte furtunoasă formează,* împreună cu celelalte trei comedii, o perioadă bine distinctă in caviera literară a lui Caragiale. Ele sînt opera lui de debut (încercările lui anterioare în versuri nu pot fi puse la socoteală). In cei şase ani cît ţine această perioadă, el rămîne consacrat exclusiv genului dramatic. în aceste comedii, afară de *D-ale carnavalului,* unde abia apare şi politica, scriitorul nostru critică acelaşi lucru, politica liberală (mai tîrziu, în Momente, va critica produsele liberalismului). în toate, mai mult în O *noapte furtunoasă* şi mai puţin în *Conu Leonida,* el împrumută unor personagii idei şi expresii care nu pot fi ale lor (oricît am acorda autorului dreptul legitim al satiricului de a exagera) şi care falsifică realitatea zugrăvită şi, indiferent de această realitate, distrug consecvenţa tipului cu sine însuşi (în Momente rar şi abia se mai poale observa această greşeală).

Aceste falsificări — de care sufăr unele tipuri — se datoresc în cea mai mare parte înverşunării politice a lui Caragiale. Aşa, pe Miţa Baston din *D-ale carnavalului* el o pune, fără voia şi fără ştirea ei, să se laude cu republica de la Ploieşti. Pe Rică Venturiano, ziaristul liberal din O *noapte furtunoasă,* îl pune să spună vorbe care nu corespund nici cu realitatea istorică (e prea incult şi incorect chiar pentru un student în drept de atunci), nici cu posibilităţile sufleteşti umane (ia atitudini teatrale şi face tirade împrumutate din demagogia timpului, cînd moare de frică să nu-l ucidă Jupîn Dumitra.ch.-e şi nu ştie pe unde să scape).

O *noapte furtunoasă* este singura operă în care marele critic ai introducerii formelor nouă a zugrăvit substratul liberalismului, clasa care a dat um corp mişcării liberale de la mijlocul veacului trecut. Jupîoi Dumitrache nu este — ca celelalte tipuri din comediile lui Caragiale şi din *Momente* — un parazit, sau măcar un beneficient al formelor nouă, ori cel puţin o apariţie de după şi clin cauza acelor forme. El este un mic-burghez, care trăieşte din negoţul lui, nu din si prin formele nouă. El este, cu tot „constituţionalismul" lui, negustorul de altădată. Probabil că a moştenit cherestegia de la tatăl său ori de la stăpînul său care, la un moment, l-a asociat la afacere, cum are şi el de gînd să facă cu Cbiriac. Jupîn Dumitrache este clasa care s-a ridicat la cuvîntul lui Bălcescu şi C. A. Rosetti şi a ars Regulamentul. Organic. El are orgoliul clasei lui şi ştie să-i ţie prestigiul.

Cînd vorbeşte de popor, el nu e farsor şi demagog, ca Nae Caţavencu şi ceilalţi. El e sincer. Poporul este el. Pe vremea aceea nu era alt popor. De ţărani nu putea fi vorba. Liberalismul prin popor înţelegea mica burghezie, şi aceasta în chipul cel mai natural şi cu toată sinceritatea. „Poporul" de la 1848 n-a fost altceva. Iată pentru ce cînd Jupîn Dumitrache zice că „dicorăţiile sînt tot din sudoarea poporului" nu e o şarjă a lui Caragiale şi nici, afară de formă, o pură idioţie a lui Jupîn Dumitrache. Jupîn Dumitrache aşa trebuia să gînclească şi să vorbească. EI ştie că statul liberal de atunci, cu decoraţii cu tot, e creat şi susţinut de clasa lui, adică de „popor".

Pe Jupîn Dumitrache îl cheamă Titircă-inimă-rea. O fi fost rău, dacă aşa-i zicea lumea. Dar în piesă nu se prea justifică această poreclă. E drept, îl bate pe Spiriclon ,- dar, afară de execuţia din noaptea cînd Jupîn Dumitrache crede că a surprins în flagrant delict pe Veta şi e gata să facă fapte care să-l bage la „cremenal", noi nu cunoaştem decît răstiturile lui, cînd vine. de la „Iunion" turbat de gelozie din cauza „bagabontului" şi cînd Veta sau Chiriac reuşesc să-l „scape" pe Spiridon, ceea ce reduce simţitor clin răutatea lui Jupîn Dumitrache. Afară de asta, maltratarea uceni-

cului era în ordinea lucrurilor în clasa aceea şi pe vremea aceea — şi poate şi azi.

Desigur, Jupîn Dumitrache nu e un model de blîndeţă. E primitiv, e aprig, e cam hărţăgos. Are, în sfîrşit, fizionomia obişnuită, am zice clasică, a micului burghez din mahala.

Dar el ane şi calităţi. Şi mai cu samă are sentimentul de familie. „Onoarea de familist", care formează hazul principal al piesei, el o înţelege mai complicat. Ţirrădău, care îşi insultă şi-şi babe nevasta, este un „mitocan" pentru Jupîn Dumitrache fiindcă Tircădău nu ţine la „onoarea de familist". Căci în „onoarea de familist" nu. intră, pentru Jupîn Dumitrache, numai cn?-dinţa femeii, ci şi purtarea bună a bărbatului fain de dînsa. Mai departe. El nu-şi dă pe faţă gelozia de la „Iunion", ca să nu „ruşineze pe cucoane", pe Veta si pe Ziţa. El are atenţii, pentru nevasta sa. Cind ea răstoarnă candela şi se sperie de acest „semn rău", o] o îmbărbătează, spunîndu-i că dacă arde chereste-gia, lasă, face el alta. Cu Ziţa, cumnata lui, se poartă ca „un frate mai mare". Dacă vede că bărbatul ei o bate, el o „clezvorţează". Cînd ea îl. roagă să meargă la „Iunion", cu toată oroarea lui de acest local, cedează la vorbele Ziţei : „să n-ai parte de mine şi de Veta". Cînd „amorul" dintre Rică şi Ziţa se dă pe faţă, Jupîn Dumitrache are menajamente delicate pentru „ruşinea" Ziţei. Vrednicia lui Chiriac ca slujbaş în cberestegie o apreciază cu recunoştinţă şi se pregăteşte s-o răsplătească, făcînd din Chiriac tovarăş la afaceri.

Dar pentru caracterizarea lui Jupîn Dumitrache, vom insista asupra purtării lui după ce descopere pe „bagabont" în odaia femeii sale la miezul nopţii şi cînd el nu mai are nici o îndoială că ea îl înşală.

Ce trebuia să facă un Titircă-inimă-rea ? Desigur, să-şi stîkească mai întâi femeia. Jupîn Dumitrache insă o invită insistent să „treacă în altă odaie", ca să nu fie nevoit să-i „isplice" cauza furoarei şi actelor lui şi astfel s-o „ruşineze".

Dar se va zice : Caragiale a imaginat această scenă pentru a ridiculiza încă o dată pe Jupîn Dumitrache, pentru a-l face să spună că Veta e „ruşinoasă", chiar cînd a prins-o în flagrant delict (cum crede el). Se poate,

dar atunci ce greşeală profundă — să împrumuţi unei brute un gest atît de delicat, numai de dragul unei glume ! Fără a discuta mai mult pentru ce a scris Caragiale această scenă, noi nu putem face abstracţie de ea. Nu putem să trecem peste faptul din scena aceasta, din consideraţia, de pildă, că faptul nu se împacă cu porecla Titircă-inimă-rea. între poreclă, dată nu ştim de cine şi nu ştim cum justificată, şi între faptul din piesă, nu putem opta decît pentru faptul din piesă, cu atît mai mult, cu cît toată purtarea lui Jupîn Dumitrache cu Veta — şi ou Ziţa —- şi opinia lui despre „mitocanismui" celor care-şi insultă şi-şi bat femeile ne silesc să acceptăm faptul.

Pe acest om, care nu e lipsit de oarecare virtuţi, fie si banale, Caragiale îl pune într-o situaţie — după el •— din cele mai ridicole.

Mai întăi, e un *cocii,* şi încă un cocu care are încredere oarbă în amantul femeii sale. Evident, dacă vrei să scoţi efecte comice din situaţia aceasta, ai o mină nesfîrşită, şi Caragiale le-a scos. Situaţia aceasta i s-a părut lui cu deosebire comică, pentru că a utilizai-o de două ori, aici şi în O *scrisoare pierdută.*

Dar Jupîn Dumitrache nu e numai un *cocu* care s-a întîmplat să aibă o puternică afecţiune pentru autorul nenorocirii sale. Caragiale dă lui Jupîn Dumitrache ultima lovitură : Jupîn Dumitrache însărcinează pe Chiriac cu paza „onoarei lui de familist". E comic Jupîn Dumitrache, dar e şi odios, pentru că amestecă pe Chiriac, şi încă în acest chip, în gelozia sa.

Şi aceasta nu se mai împacă nici cu stima pe care o poartă Jupîn Dumitrache femeii sale. Un lucru e curios (şi chiar suspect) în afacerea asta. Jupîn Dumitrache tremură pentru „onoarea lui de familist", roagă cu insistenţă pe Chiriac să i-o păzească şi totuşi nu-i vine în gînd un moment procedeul universal şi clasic, lucrul cel mai simplu din lume, adică să caute să-şi surprindă femeia în nopţile cînd face inspecţia gărzii civice şi cînd Veta e sigură de absenţa lui îndelungată. Misiunea lui Chiriac de a „păzi onoarea" nu e cumva o invenţie a lui Caragiale în dezacord cu realitatea psihologică umană şi chiar cu psihologia lui Jupîn Dumitrache ?

Dar această misiune a lui Chiriac este un fapt din piesă, peste care nu putem trece. Şi ori trebuie să reproşăm lui Caragiale o neverosimilitate, ori trebuie să mai reducem din omenia lui Jupîn Dumitrache. Dar dacă e *adevărat* că Jupîn Dumitrache a însărcinat pe Chiriac să-i păzească „onoarea", atunci trebuie să constatăm la Jupîn Dumitrache o idee fixă, o manie, o fobie, pentru că, încă o dată, implicarea lui Chiriac nu rimează cu stima lui Jupîn Dumitrache pentru Veta, cu atît mai mult că, repetăm, nu avea nevoie de Chiriac, căci putea el singur să se asigure, căutînd s-o surprindă.

Oricum am întoarce lucrurile, e ceva falş în piesă.

în Rică Venturiano sînt, în germene, o mulţime de tipuri de care şi-a bătut joc mai tîrziu Caragiale. Toate urile şi dispreţurile lui pentru „studintele" gălăgios, pentru ziaristul incult şi demagog, pentru poetul lipsit de talent, pentru Lachii şi Machii din cancelariile bucureştene ţRică e şi „arhivar") — toate sînt concentrate în Rică Venturiano. Dar o atît de mare înverşunare l-a făcut pe Caragiale să şarjeze fără măsură. Abia dacă mai trăieşte Rică, abia dacă se mai zăreşte sub grămada de *invenţii* puse în spinarea lui de autor.

Curăţit de această funingine abătută asupra lui, Rică apare ca un produs caraghioz al ecoului pe care l-a avut în mahala acea semicultură repede şi pocit introdusă la noi în veacul trecut. „Beţia de cuvinte", pe care Maiorescu a constatat-o la oamenii aşa-zişi de cultură din vremea lui, ia proporţii uriaşe la mahalagiul „cult" Rică Venturiano. (Caragiale însă, cum am spus, mai pune şi de la dînsul. Dar orice cetitor poate observa cu uşurinţă ce aparţine lui Rică şi ce i-a împrumutat, neverosimil, Caragiale.)

„Beţia de cuvinte" e frazeologia pretenţioasă şi dezordonată, e o invenţie verbală pricinuită de asociaţii incoerente de cuvinte, e fraza care merge fără nici un substrat de gîndire, într-un fel de ameţeală care ucide orice putere de inhibiţie. Această stare se produce mai ales atunci cînd un temperament intelectual-falş vine în atingere cu idei şi probleme mai presus de interesul real şi de înţelegerea individului. Pe lîngă Rică, tipurile cele mai caracteristice din comediile lui Caragiale, în

această privinţă, sînt Barfuride şi Caţavencu. Un Conu Leonida e mai degrabă un palavragiu. Palavra e altceva decît beţia de cuvinte. E plăcerea unui om mediocru şi lipsit de seriozitate de a spune tot ce-i trece prin cap.

Pendantul feminin al lui Rică, dar numai în anumite privinţi şi în anumită măsură, este Ziţa. Dacă Rică e intelectualul, civilizatul, franţuzitul clin piesă, Ziţa e şi ea ceva din toate acestea. Ea a învăţat la pension, a auzit acolo cîteva cuvinte franţuzeşti, vorbeşte, şi ea, împestriţat cu cuvinte nouă, pe care le schimonoseşte mai rău decît Rică (pentru că ea nu e „studinte" şi blicistă), are lectură : *„Dramele Parisului* cîte au i -rit., toate le-am citit de trei ori", zice ea „ambetată". r

Tipul Ziţei este redat admirabil, mai ales în dialogul ei ou Veta, cînd aceasta refuză să se mai ducă U „Iunion". Ziţa e tînăra noastră "mahalagioaică de totdeauna, dar cu o nuanţă specifică vremii de-atunci, adică mai romanţioasă, mai „modistă", mai .naivă, nvai cinstită, mai *proastă* decît în zilele noastre lucide şi realiste. Ziţa visează amocuri celeste, şi nici vorbă cte vreo apucătură venală sau cel puţin calculată.

Ideile şi limbajul, împrumutate ei de Caragiale, nu au nimic exagerat, afară de rare cuvinte ca „poliţiune", în loc de poliţie, care nu putea fi rostit de Ziţa, căci ea nu e eleva ziarelor liberale ale vremii, ci a „pensionului", a romanţelor din *Dorul inimii* şi a *Dramelor Parisului.* f

în construirea tipului Ziţei, Caragiale nu este un satiric, un polemist, nu atacă, nu combate nimic, ca în Rică, în Caţavencu şi chiar în Conu Leonida. în construirea tipului Ziţei, Caragiale este un pur observator, se supune obiectului, şi acest tip ar putea fi mutat foarte bine într-o operă de observaţie pură, lipsită de orice intenţie de critică socială.

într-o *noapte furtunoasă* este o bună parte de pura observaţie. E amorul dintre Veta şi Chiriac. Chiriac in ipositazul lui de sergent îin garda civică e un tip ridicol, pentru că e un ruaj al nouăi maşinării sociale.

Se nunul vădit al ridicolului său e limbajul, in ipostazul de amorez însă, Chiriac e numai un om şi de aceea vorbeşte ca toată lumea. în crearea lui, Caragiale a pus şi altfel de note decît acele care caracterizează numai social. Chiriac e şi un tip sufletesc. (Dealtfel, toate personagiile lui Caragiale sînt, în diferite proporţii, şi tipuri psihice şi tipuri sociale.)

Chiriac e un om antipatic, singurul, personaj în adevăr antipatic din piesă. (Rică e prea comic şi prea puţin real, ca să ne fie antipatic ; Nae Ipingescu e şi prea comic şi prea imbecil, cu toate aerele lui marţiale, ca să stîrnească aversiunea.) Fără a mai face caz de punctul de vedere moral (Chiriac îşi arată rău recunoştinţa către Jupîn Dumitrache), el e sec, uscat, chircit .sufleteşte, lipsit de. jovialitatea lui Jupîn Dumitrache şi chiar a lui Nae Ipingescu. Şi e, mai ales, egoist şi rău : cinci Veta îi aminteşte că Taehe Pantofarul, pe care el vrea să-1 scoată cu cle-a sila la „izirciţ", e bolnav de lungoare, Chiriac îi răspunde: „Ce, eu sînt bolnav?"

Desigur, un roman în care eroul e un tejghetar la o rherestegie şi sergent în garda civică, schimonoseşte cuvi.atele nouă, „păzeşte onoarea de familist" a stă.pînului său, pe care îl înşală, şi eroiina o mahalagioaică, desigur, acest roman nu poate să nu fie ridicol în artă, ca şi în natură.

în chipul însă cum se joacă O *noapte furtunoasă,* cel puţin cum am văzut-o noi cu mai multe rînduri de actori, intriga dintre Chiriac şi Veta devine mai ridicolă decît în text. Şi aceasta pentru că Veta e reprezentată întotdeauna ca o femeie prea în vîrstă. Şi atunci efuziunile ei sentimentale, patosul lui Chiriac, cîntarea romanţelor dinainte de apariţia lui Rică sînt de-a dreptul groteşti.

Dar Veta nu. e o femeie în vîrstă. Ziţa îi ţice „ţaţo", dar Ziţa trebuie să fie foarte tînără. Altfel nu se înamora de ea Rică Venturiano, care are douăzeci şi cinci de ani. Că Ziţa e văduvă, nu face nimic. La mahala, ca şi în popor, şi pe vremea aceea mai ales, fetele de douăzeci de ani erau „bătrîne". Vîrstă măritişului era între cincisprezece şi optsprezece ani. Apoi este clar că pricina divorţului ei (Ţircădău „o trata cu insulte şi bătăi'") e din acele care se produc de la început într-o căsătorie şi ori o desfac repede — ori, de regulă, nicio-

dată. Şi dacă între Ziţa şi Veta era o deosebire de vîrstă de şapte-opt ani, ea, ca mahalagioaică, trebuia să-i zică surorei sale „ţaţo". Mai departe, Jupîn Dumitrache işi teme pe Veta, şi acest lucru nu i se pare nimănui din piesă nelalocul lui, ceea ce n-ar fi cazul, dacă Veta ar fi o femeie în vîrstă. Jupîn Dumitrache crede, şi crede şi Chiriac, că Rică o „curtează" pe Veta. Şi amîndurora lucrul li se pare natural. Chiriac iubeşte pe Veta, aşadar el nu e un *alphonse* al stăpînei sale. Dar Veta zice într-un loc lui Chiriac că aşa i se cuvine, dacă „şi-a pus mintea cu un copil". Aceasta nu răstoarnă cele spus;-pană aici. Că Veta e mai în vîrstă decît Chiriac, «ici vorbă. Dar ajunge ca o femeie să aibă cîţiva ani nuri mult decît bărbatul (uneori să fie de-o vîrstă cu el), ea să aibă un ghimpe în inimă. Femeia e liniştită cînd c mai tînără decît amantul, căci aşa e în natura lucrurilor. Numai in 'anumite sfere sociale, şi mai ales la intelectuali, unde legăturile morale şi intelectuale au un rol mai mare în atracţia dintre sexe, raportul de vîrstă nu are atîta însemnătate. în straturile de jos, mai aproape de natură, acest raport este hotărîtor. Şi dacă Chiriac are între douăzeci şi cinci şi treizeci de ani, şi Veta între treizeci şi treizeci şi cinci de ani, el e un copil pentru ea, cu atît mai mult cu cît, în popor, după treizeci de laini, şi chiar la treizeci de ani, o femeie începe a se socoti bătrînă. Şi femeia ţine să apuce ea întăi a vorbi de acest lucru, pentru ca *el* să vadă că ea e lipsită de ridicolul de a nu-şi da samă de această situaţie anormală.

Cînd Veta e reprezentată ca o femeie între patruzeci şi cinci de ani (am văzut-o şi de icimcizeci-şasezeci de ani), nu numai ea, dar întreaga intrigă produce un efect grotesc, care nu se justifică prin piesă. Ba toată afacerea are ceva odios şi respingător.

în piesă însă, Veta fiind o femeie încă tînără, furoarea amoroasă a lui Chiriac, sentimentalismul ei, romanţele pe care le cîntă ea sînt la locul lor. Dacă publicul ar vedea pe scenă o femeie în stare să simtă şi să inspire pasiune, ar rîde altfel cînd ea cîntă vechea romanţă cu „orele de-ntristare...", care a încîntat pe mamele şi bunicile noastre.

Intriga dintre ea şi Chiriac e un amor de mahala, care aşa cum e zugrăvit de autor ar putea sta foarte

bine în cea mai serioasă nuvelă cu subiect din suburbia bucureşteană. Să se observe că Veta nu numai că nu e ridicolă, dar nu e nici comică măcar, ca Ziţa. (Şi să se observe că în întreaga sa operă Caragiale zugrăveşte pe femei fără intenţii satirice, fără şarjă. Femeile sale sînt tipuri serioase, ca Zoe, Didina, chiar coana Efimita şi, afară de republicanismul ei şi cîteva uşoare note, chiar Miţa Baston. Comică nu e decît Ziţa, „franţuzită", *pendantul* feminin a! lui Venturiano. Caragiale n-a ridiculizat decît pe bărbaţi, şi anume, de obicei pe cei care se ocupă cu lucrul public ori vin în atingere cu el — Farfuride, Caţavencu etc. şi alilea tipuri clin *Momente.* Iar printre aceştia, cei care poartă o răspundere, „stîlpii societăţii", sînt odioşi, pe cînd cei iniei, instrumentele, ca Guiţă Pristanda, sînt comici.)

Seriozitatea relativă a acestei intrigi reiese si din faptul că Chiriac, *aci,* vorbeşte ca toată lumea. Şi tot aşa şi Veta. Şi cum ea nu face nici politică, nici ->a fost în pension şi cum ea nu are alt rol decît în intriga de amor şi alt ipostaz decît de „amoreză", ea vorbeşte în toată piesa normal şi e serioasă de la început pană la sfîrşit. Cîteva cuvinte schimonosite nu însamnă nimic. Nu indică vreo pretenţie din partea ei. Aşa le-a auzit de la cei din jurul ei.

în construirea ei, Caragiale a pus multă observaţie psihologică, şi dialogul ei amărît cu Chiriac, înainte de împăcarea lor — cu toată vulgaritatea inerentă umanităţii inferioare din piesă —, redă eternul manej feminin din asemenea situaţii, care contrastează cu lipsa de stăpînire a masculului, incapabil să-şi ţină cărţile ca să nu le vadă partenerul.

Veta, deşi vinovată (dacă Jupîn Dumitrache ar fi, în adevăr, un odios Titircă inimă-rea, ea ar fi mai puţin vinovată), e simpatică prin seriozitatea ei în mijlocul tipurilor „caragialiene" care o înconjoară, e simpatică prin bunătatea ei cu Spiridon şi cu Rică, pe oare, cu .toată preocuparea pentru propria-i primejdie, are grijă să-l scape, şi milă că nu va putea scăpa —, e simpatică chiar şi prin romanţele ei...

Pentru ce această lungă pledoarie în favoarea omeniei lui Jupîn Dumitrache şi a tinereţii Vetei ?

Pentru că omenia Iui Jupîn Dumitrache (însuşire mai probabilă decît neomenia, la un om dintr-o clasă

pozitivă, cum ar zice Eminescu, serioasă şi muncitoare), oiuscată de tendinţa spre glumă a autorului, trebuia relevată. Trebuia relevat că I. Caragiale, ca oricare mare scriitor, nu a putut să nu se supună obiectului, chiar fără voia sa şi chiar împotriva voinţei sale. A rîs de Jupîn Dumitrache, ne-a spus că e inimă-rea, dar nu a putut să-l arate necinstit, imoral şi secătură, cum sin! mai toate tipurile sale, nici să-i nege virtuţile familiale, de obicei legate de viaţa micii burghezii. După cum, pentru a recolta tipuri comice, Caragiale nu s-a adresat niciodată la ţărănime, clasă muncitoare nedreptăţită, pozitivă, ci numai ia orăşeni, tot aşa, pentru galeria tipurilor sale pur odioase, el nu s-a *putut* adresa la negustorime, clasă care trăieşte „din său! ei", şi nu din bugetul tipărit ori secret al ţării.

Iar restabilind virsta Vetei, piesa, pe lingă că e, s-ar putea zice, reconstituită conform intenţiei autorului, pe lingă că devine mult mai *bună* — căci e curăţită de o mulţime de neverosimilităţi —, dar mai cîştigă şi dintr-un alt punct de vedere.

O *noapte furtunoasă* este destul de întunecată, destul de „pesimistă", prin mizeriile şi ridicolele de tot felul zugrăvite de-a lungul ei, şi nu mai are nevoie de un amor senil cu un subaltern pervers.

Caragiale a fost învinuit că acumulează mizantropic infamii peste infamii. Mai e nevoie să accentuăm acest caracter al pieselor lui, falşdfieînidu-l ?

Ce sentiment are Caragiale pentru personagiile din această comedie ? întrebare nelalocul ei pentru unii, pentru acei care cred că artistul e o placă fotografică, indiferentă cu realitatea.

Este, ni se pare, evident că pentru Rică Venturiano, Caragiale are alt sentiment decît pentru Spiriclon. Sentimient exprimat în piesă. Şarjarea lui Rică şi felul şarjării este expresia aversiunii lui Caragiale pentru personagiul său.

Caragiale ura prostia. Dar acest sentiment nu devine la el acea „indignatio" care produce satira, decît atunci cînd prostia e şi pretenţioasă. („Prostul, dacă nu-i fudul, n-are haz", este o vorbă a lui.) Iar prostia devine pretenţioasă mai ales cînd e ajutată de cultură. Cultura

însăşi dă prostiei posibilităţi de manifestare, o diversifică, o multiplică, dar încă pseudoculituria, ori simili-Cfultiuria, ori semioultura — adică toate felurile de „culturi", care hrănesc şi dau aripi prostiei tipurilor lui Caragiale !

Să se observe că aproape toate duşmăniile lui Caragiale se reduc la profunda lui aversiune pentru prostia pretenţioasă, potenţată şi exhibată cu ajutorul unei spoieli de cultură.

Ca orice intelectual adevărat, Caragiale iubeşte simplicitatea, naturalul — natura. între el şi ciobanul de pe Ceahlău e o întreagă ierarhie de umanitate, năucită de idei, de cunoştinţi, de prejudecăţi, de mode, de pretenţii. El şi ciobanul sînt oameni simpli, ciobanul ca produs nealterat al naturii (prejudecăţile lui sînt tot *natură),* el ca ultim produs al culturii şi reflexiunii, cu ajutorul cărora şi-a păstrat ori recăpătat simplicitatea naturală. Pentru acest cioban el are o simpatie nedezminţită, căci cu el se poate înţelege. (în iubirea şi admiraţia intelectualilor adevăraţi pentru Creangă, acest sentiment e factorul de căpetenie.)

Cu cît cineva se îndepărtează de această simplicitate, cu atîta lui Caragiale ii devine mai străin şi mai odios. Cu atît mai mult, cu cît aceşti proşti ridicoli sînt şi primejdioşi, căci au un rol în societate.

Pe Ziţa, care nu e primejdioasă, căci nu are nici un rol social, el o tolerează. Cred că-i face chiar oarecare plăcere această inofensivă şi amuzantă femeiuşcă. Ş-apoi Ziţa nu e proastă ; e numai „cultă". Rică însă, prost, „cult", orator, ziarist, om politic — îi este odios, mult mai odios decît Nae Ipingescu, mai puţin „cult" şi al cărui rol în societate e mai neînsemnat.

Jupîn Dumitrache, dacă ar fi numai un negustor de mahala, ar avea toată simpatia lui Caragiale. Jupîn Dumitrache însă a început şi el să fie „cult". Şi Caragiale îl *persecută* şi pe el.

Rică scrie gazeta, Nae o înţelege în felul său. Jupîn Dumitrache nu o înţelege deloc. E tocmai gradaţia simpatiei acordată de Caragiale acestor trei creaţiuni ale imaginaţiei sale. Gradaţie exprimată prin gradul in care îi şarjează.

Aşa cum îl simţim din opera lui şi cum îl ştim pe Caragiale din viaţa lui particulară, putem admite (ba

sîntem chiar siguri) că el ar fi petrecut ceasuri plăcute în tovărăşia lui Jupîn Dumitrache, la un pahar de vin, ori la o sindrofie, cu el, cu Veta şi Ziţa, pentru ceea ce mai rămăsese în ei natural şi inocent. Dar e clar că societatea lui Rică, produs social absolut falsificat şi primejdios, i-ar fi repugnat, ca şi a lui Farfuride, Caţavencu, Mache şi Lache, şi nu i-ar fi suportat decît din interesul de a-i observa, ca să-şi satisfacă mizantropia şi ca să-i eternizeze în comedii şi schiţe, („li urăsc, mă!", mi-a spus odată cu o privire aspră, după ce susţinuse un moment că-i zugrăveşte obiectiv, fără nici o pasiune.) Iar dacă Jupîn Dumitrache şi Veta ar fi fost cum trebuie să fi fost ei cu treizeci de ani mai înainte, pe vremea lui Anton Pann, el ar fi fost fericit de societatea lor, mai fericit, desigur, decît de societatea lui Maiorescu şi a lui Pogor.

L-am văzut la Văratic, stînd ceasuri întregi de vorbă cu o călugăriţă bătrînă, despre cel mai bun chip de a construi o chilie de birne şi despre stupărit. L-am văzut altădată entuziasmat de un birjar deştept şi făcînd splendid teoria uşurinţii de a trăi, cînd ai de-a face cu oameni simpli inteligenţi.

Iubirea de simplicitate şi natural e singurul lucru care l-a făcut să-i scape accente sentimentale şi care a dat operei sale cîteva tonuri de nostalgie a trecutului. Vezi în *Momente,* unde vorbeşte de casa lui Hagi Ilie din Ploieşti. Şi-mi aduc aminte de o dare de samă a lui despre nişte amintiri ale unui maior Pruncu, în care spune că nu poate concepe o fericire mai mare decît aceea de a sta într-un vechi arhondaric, într-o noapte de iarnă, cu pastrama şi vin pe masă, în tovărăşia unui călugăr care spune lucruri de altădată.

Respectul lui pentru ţărani (absenţi din literatura lui comică, prezenţi numai în cea tragică), pe lingă simpatia pentru cei obijduiţi, are desigur ca pricină şi simplicitatea *naturală* a vieţii ţărăneşti în opoziţie cu „cultura" din oraşe.

în această primă operă a lui Caragiale stau, în front, toate însuşirile lui de mare creator şi artist. .

Chiar de aici apare talentul lui, incomparabil în literatura noastră, de a construi tipul numai din însu-

§|lri caracteristice. Se poate spune fără exagerare că tipurile Iui Caragiale se definesc în fiecare vorbă a lor, **Căci** fiecare vorbă conţine o trăsătură caracteristică. E î/0 chintesenţiare care face ca personagiile tui să fie mai **vii,** mai de neuitat decît corespondenţii lor din lumea reală. Această condensare are parcă ceva savant, şi #- }. totuşi tipul este viu, natural, spontan, ca în viaţă, ca lntr-o viaţă mai intensă şi mai spontană. în naraţiune, *i* selecţionarea **şi** concentrarea aceasta a lui Caragiale • nu reuşesc să se facă nesimţite tot atît .de bine ca în comedii. Caragiale, în adevăr, e mai forte cînd prezintă personagiul ca atare, decît cînd îl expune. (Şi în conversaţii, prefera să înfăţişeze pe oameni, decît să-i povestească. El era dramaturg născut. în Momente e un minimum de expunere. încolo, totul e dialogat.) In celelalte comedii, avem creaţii admirabile — din punctul de vedere din care vorbim acum — pe Conu Leonida, pe Caţavencu, pe Ghiţă Pristanda. în O *noapte furtunoasă,* tipul cel mai frapant este Ziţa, în care Caragiale, numai într-o pagină **şi** jumătate, a dat toată psihologia şi tot *stilul* mahalagioaicei romanţioase, fără ca să se bage de samă procesul de intensă condensare.

Şi tot din această primă operă apare şi cealaltă însuşire eminentă a talentului lui Caragiale, coloratura armonică a tipurilor. Seriozitatea şi concentrarea Vetei; romantismul şi expansivitatea Ziţei. Masivitatea şi naivitatea lui Jupîn Dumitrache; dezinvoltura şi falsitatea intelectuală a lui Rică. Spontaneitatea lui Jupîn Dumitrache; formalismul papagalicesc al lui Nae Ipingescu. Eleganţa lui Rică; mitocănismul lui Chiriac. Pitorescul mahnlagesc al limbajului lui Jupîn Dumitrache; jargonul artificial al lui Rică. Tipurile se reliefează unul pe altul, culoarea unuia dă o savoare deosebită şi celuilalt. Acest caracter este mai evident în *Conu Leonida faţă cu reacţtunea*; megalomania bărbatului completată cu natura admirativă a femeii; duetul mahalagioacci („soro", adus din lumea ei de cumetre) **şi** al tipului care pune ţara la cale („domnule", adus din lumea lui de cafenea) etc.

Efecte încă şi mai puternice, căci rezultă din reciprocitatea atîtor tipuri, are coloratura din O *scrisoare*

pjerdută, care dă acestei comedii un farmec asămănător cu acela al unei picturi strălucitoare de culori vii şi variate, combinate (cu o expresie vulgară s-ar zice : asortate) ca să incinte ochiul.

In sfîrşit („în sfîrşit" se raportează la consideraţiile noastre, şi nu la calităţile scriitorului), în crearea tipurilor, Caragiale dă dovadă, iarăşi din chiar această primă operă, de perfecta lui cunoaştere a limbajului de mahala şi de siguranţa de a ghici cum ar estropia mahalagiul un cuvînt nou.

El avea în grad înalt simţul limbii şi al posibilităţilor ei. Pe baza analogiei şi a ceea ce numesc lingviştii etimologie populară, el putea să spună fără greş cum ar schimonosi mahalagiul de cutare grad cutare cuvînt nou.

Ne este imposibil să mai ştim azi ce anume cuvinte stropşite din comediile sale sînt datorite divinaţiei lui, dar desigur că dacă nu ar fi auzit cuvîntul „pamplezir" el ar fi ştiut că în mahala „par plaisir" trebuia să capete forma aceasta.

O noapte furtunoasă s-a învechit, fireşte. Jupîn Dumitrache cel din piesă a dispărut. Azi nu mai are nici o credinţă şi se închiriază pe rînd partidelor. Nae Ipingescu nu mai e prost. E deştept, are şcoală şi e crud cu deplină conştiinţă şi cu rafinament. Rică Venturiano scrie poezii corecte şi nu mai e romantic. Se însoară din calcul şi ia zestre bună şi, dacă debitează fraze goale, nu mai debitează fraza generoasă. Ziţa ştie mai multe cuvinte franţuzeşti, s-a civilizat complet şi nu mai face romane sentimentale. Chiriac s-o fi civilizat poate şi el şi e probabil amicul unei Vete în adevăr mature. Iar Spiridon e de totdeauna, căci cei mici au mai multă eternitate.

Rămîne însă din această comedie pictura prostiei, a pretenţiei infinite în suflete prea finite, a egoismului tot atît de mare la calfele de cherestigii, ca şi la cuceritorii lumii — întrupate în tipuri vii, devenite istorice, şi interesante, de acum înainte, şi prin acest caracter nou.

Pe marginea lui «Conu Leonida față cu reacțiunea»

Dintre tipurile comice ale lui Caragiale pictate şi prin cultura lor, Conu Leonida este tipul cel mai „cult" şi în acelaşi timp cel mai sărac sufleteşte.

Pe un Nae Ipingescu, Caragiale ni-l dă fragmentar şi în treacăt, încît nu putem avea sentimentul întregii lui sărăcii de suflet. în orice caz, fiind mai puţin „cult", această sărăcie nu are mijloace să se facă perfect evidentă. Pe Conu Leonida însă, Caragiale ni-l dă în întregime.

Afară de aceasta, dacă opiniile celorlalte tipuri (chiar şi ale lui Farfuride şi Caţavencu) sînt numai concluzii ale filozofiei lor, Conu Leonida îşi expune însăşi concepţia lui asupra realităţii.

E interesant de văzut această concepţie şi cauzele ei, pentru că în Conu Leonida Caragiale a zugrăvit o clasă întreagă de oameni; mai mult, o stare de spirit mai răspîndită decît psihologia unei singure clase.

Sint puţine condiţiile de viaţă, în lumea de azi, care pot îngădui unui om să se dezvolte întreg. Diviziunea muncii exercită anumite facultăţi pe socoteala altora.

Numai o singură condiţie poate dezvolta armonic toate facultăţile, aceea în care vieţuieşte ţăranul. Contactul imediat cu natura, pe care trebuie s-o înţeleagă ca să-i stoarcă roadele, viaţa pe cîmp, munca, prevederea, preocuparea ele unelte etc, aşadar exerciţiul divers al inteligenţii şi al voinţei, cu cortegiul de sentimente legate de această viaţă — iată condiţii care pot face din ţăran un om complect. Mărginit, bineînţeles, aproape sălbatic, dar complect.

în adevăr, „psihicul" este o sumă de raporturi interne paralele cu raporturile externe. Iar raporturile externe, care au provocat conţinutul şi evoluţia sufletului uman în nenumăratele zeci de veacuri ale istoriei speciei, sînt în mare parte acele pe care, cu un cuvînt, le numim *natură.*

Dar ţărănimea nu este numai clasa care stă în imediată atingere, activă şi pasivă, cu natura, adică cu

un complex variat de fenomene. Ea este şi clasa care, mai ales altădată, îşi era de ajuns sie însăşi, ereîndu-şi aproape tot ce-i trebuie. Ea este omenirea încă nediferenţiată, cum a arătat d. Stere în *Social-clemocratism sau poporanism?* Aceasta e încă o cauză pentru care sufletul unui ţăran e şi primitiv, dar şi complect.

Ca să găsim tipuri şi complecte şi superioare, trebuie să le căutăm la grecii antici şi în vremea Renaşterii.

In civilizaţia modernă, cu extrema diviziune a muncii şi cu adaptarea sufletului la lucruri tot mai *artificiale* (în înţelesul etimologic al cuvîntului), omul îşi cultivă excesiv unele facultăţi, poate ajunge, în anumite domenii, o fiinţă superioară, dar nu mai e complect. De o bucată de vreme, simţind neajunsul acestei specializări care reduce fiinţa umană, unele popoare, mai ales angio-saxonii, caută să dea generaţiilor nouă o dezvoltare armonică printr-o educaţie integrală, care să pună în activitate cît mai multe din facultăţile omului.

Dar nu toate specializările reduc pe om. în acelaşi grad. De la ţăranul lui Coşbuc (idealizat, dar nu falsificat) şi pînă la un copist sînt atîtea trepte de deseomplectizare.

Cu ce realitate are de a face un mic funcţionar de birou

Citām din *Blana lui Isaia,* a d-lui Brătescu-Voineşii:

„Acum fiecare e Ia locul său. în odaia dinspre stradă şeful serviciului judeţean al prefecturii concepiează rezoluţiile venite de sus ; aici în arhivă unul ţăcăne la maşina Yost, alţi doi scriu felurite adrese ; altul munceşte la un tablou cu rubrici încurcate, al cincilea coase dosare; iar Isaia Vasilescu, registratorul, cu ochelari pe nas, trece tacticos în registrul de intrare hîrtiile sosite."

„Isaia scrie : 12, 8, 58... idem... idem... La dirigintele oficiului postai, loco, a comunicat unde se găseşte aparatul telefonic care pană la 1 iulie curent era instalat ia fosta primărie Urseni, devenită Vişineşti..."

„11,850... idem... idem... La primăria Pietnoşiţa cu ordonanţa de plata no. 5.749 a se da tribunalului..."

Şi aşa copiază bietul Isaia, zile după zile şi ani

după ani, pană ce-ajunge pensionar ca Conu Leonida.

Țăranul are de-aface cu natura; meseriaşul — cu materia primă pe care o transformă „înnobilînd-o"; filologul — cu fenomenul limbă; Kant — cu actul de cunoaştere al omului ş.a.m.d.

Cu ce realitate are de-aface Isaia Vasilescu? Cu nici una. Nici măcar cu copia unei realităţi cît de mici. Mai puţin decît un cetitor de nuvele, care cel puţin vine în contact cu o porţiune din realitate trecută prin capul altuia.

Conu Leonida e ilustrarea acestei sărăcii. El e atît de mizer sufleteşte, pentru că e un Isaia Vasilescu, şi încă pensionar, adică un om care nu mai are acum de-aface nici cu umbra unei umbre de realitate.

Dealtmintrelea, toate tipurile clin comediile lui Caragiale — din cauza ocupaţiilor lor neserioase, adică Iară legătură cu realităţile adevărate ale vieţii — sufăr de această goliciune de suflet. Unul din marile merite ale lui Caragiale este de a fi ştiut să pună pe aceste tipuri să-şi exprime neantul sufletului lor, de a fi zugrăvit conţinutul acestui zero.

Acela care are o atingere mai serioasă cu realitatea, vreau să zic cu o realitate mai serioasă, e Jupîn Dumitrache (bag ele samă că am ajuns advocatul lui...). Jupîn Dumitrache e cherestegiu : trebuie să ştie preţul pieţii, să aleagă marfa, s-o vîndă, să ştie de la cine să ifairă mai mult, cui poate da pe datorie etc. în sfîrşit, dacă mu-şi dă samă de o redusă, dar totuşi complexă realitate ajunge Ia faliment.

E semnificativ pentru concepţia lui Caragiale şi dovedeşte dibăcia lui de a se mişca printre nuanţe faptul că atunci cînd i-a plăcut să dea uinul funcţionar un rol tragic, adică să-l ia în serios (şi acest lucru l-a făcut numai o singură dată), i-a dat cel puţin o însărcinare care poate pune pe un .mic funcţionar în legătură cît de mică cu. o realitate. E vorba de Anghelache din *Inspecliune.* Acesta e casier, adică un. om care mânuieşte lucruri concrete şi are o răspundere serioasă. Şi atunci nici nu l-a mai numit Ionescu ori Popescu, Lache ori Mache, cum îi cheamă pe toţi funcţionarii din schiţele sale. Şi întîmplarea fiind de data asta serioasă, acest Anghelache vorbeşte normal. Şi normal vorbesc şi toţi ceilalţi funcţionari din schiţă, aceiaşi funcţionari din

toate *Momentele,* unde vorbesc caragialeşte. Să se observe apoi că în *Inspecţiune* Caragiale nu-i numeşte pe nici unul, căci *trebuia* să le zică Ionescu şi Mache, şi aceasta nu se putea, pentru că de data asta aceşti funcţionari sînt *oameni,* sînt adânc îngrijoraţi de soarta colegului lor. Numele lor caragialeşti ar fi stricat toată atmosfera bucăţii. Iar să-i numească altfel nu putea, fiindcă orice *adunare* de „amici" la el e alcătuită întotdeauna din Popeşti şi Machi — şi nu se putea dezminţi. Dar aceşti funcţionari, în peregrinaţiile lor prin oraş ca să găsească pe Anghelache şi să-l vestească de inspecţia de a doua zi, întîlnesc pe un coleg al lor, care petrecuse toată noaptea aiurea. Acesta neavind un rol în această afacere serioasă şi deci fiind un simplu „amic" din *Momente,* Caragiale îi poate spune pe nume. Şi-l cheamă, fireşte, Mitică.

Aşadar, contact cu o realitate — eveniment tragic — nume serios — vorbire nestropşită — toate acestea merg împreună.

în opera sa cu adevărat tragică, de pildă în *Năpasta,* a ales oameni din altă lume, şi anume ţărani, oameni întregi. Nu putea *încredinţa* roluri atît de serioase şi de tragice târgoveţilor. Aceştia au la Caragiale însărcinarea să reprezinte ridicolul. încă o dată, cînd i-a trebuit un tîrgovăţ pentru o neînsemnată întâmplare tragică — aţi văzut ce a făcut, ce revoluţie întreagă în toate procedeele sale.

Analizînd O *noapte furtunoasă,* vorbeam de aversiunea lui Caragiale pentru oamenii care s-au îndepărtat de simplicitatea naturală din cauza „culturii". Dar acei de care vorbim acum, cei goi de suflet, pentru că nu au de-a face cu realităţi, sînt exact aceiaşi de care vorbeam acolo. Ciobanul de pe Ceahlău, călugăriţa de la Văratic, birjarul (vezi mai sus) *existau* serios pentru Caragiale, nu numai fiindcă nu erau, cum am spus atunci, pervertiţi de „cultură", ci şi — în fond e cam acelaşi lucru — fiindcă erau oameni în atingere cu nişte realităţi.

Să revenim la Conu Leonida. Dacă are sufletul pustiu, în schimb e „cult". „Ei ! domnule, zice el Efimiţei, cîte d-astea n-am cetit eu, n-am păr în cap!" Şi-n adevăr, a cetit mult — în calendarele şi gazetele de pe vremuri (inferioare celor de azi). El e tipul simili-culturii, cel mai caracteristic din opera satirică a lui Ca-

ragiale. E atît de „cult", atît de plin de idei, încît îl simţim incapabil de a cunoaşte, de a gîndi vreo realitate cît de simplă. Aşa, de pildă, îl simţim incapabil de a istorisi faptele „revoluţiei de la 11 februarie", la care a asistat şi pe care o admiră. El e lipsit de gustul unui om normal pentru realitate. Ceea ce-ţi poate povesti un om simplu, pentru el este imposibil. Pentru el sînt importante „ideile" lui, nu faptele întîmplate. Pentru reţinerea acestora nu are nici seriozitatea, nici obiectivitatea necesară. Din fapte nu ia decît ceea ce-i ilustrează ideile, şi faptele nu le-a văzut decît conform cu aceste idei. Şi nu le poate înşira decît numai în funcţiune de concepţiile pe care ţine morţiş să le împărtăşească Efimiţei. Conu Leonida e atît de lipsit cu totul de realism, fiindcă e rupt total şi iremediabil de realitate. Am spus aiurea că e tipul palavragiului, Şi-n adevăr, palavragiii vorbesc, dar nu pot povesti.

Dar să facem cunoştinţă mai de aproape cu „cultura" lui.

Conu Leonida are cultură politică şi cultură ştiinţifică. O mostră de cultură pur ştiinţifică este teoria nevricozităţii-curiozitaţii-ideii-fandaxiei-ipohondriei. Ce departe sîntem de Jupîn Dumitrache şi de alte tipuri din Caragiale, care nici idee n-au de geneza şi procesul complicat al psihozelor.

Dar în politică cultura lui e şi mai bogată. El are, tot din ziare, cunoştinţi varii şi tot atît de serioase, ca şi în psihiatrie, pe care le exprimă cu aceeaşi stropşire a limbii, semn al nepriceperii lucrurilor şi ideilor. Conu Leonida cunoaşte istoria contemporană a Europei din care se inspiră în concepţiile sale politice generale şi în cele cu privire la patria sa. El apreciază mai ales pe „Galibardi", pe care Papa, ca să-l îmbune, l-a pus să-i boteze un copil („şi-a găsit omul naşul", zice Efimita triumfător şi cu umor).

Afacerea cu „Galibardi" şi cu încuscrirea cu Papa nu e o simplă glumă. Nimic în Caragiale nu e simplă glumă. Fiecare „haz", de care rîde spectatorul, este semnificativ. în aceste vorbe de haz, Caragiale condensează, carioatarizînd, stări de suflet şi concepţii curente. (Aceasta este cauza pentru care hazurile acestea au prins şi au ajuns de domeniu public.) „Galibardi" este revoluţionarismul ieftin al gloatei patruzecioptiste

(in *Boborul* e un tip care a luat lucrul mai în serios şi a făcut parte din. cei o mie ai lui Garibaldi), iar botezul copilului Papei este incultura crasă, ori mai degrabă pseudocultura celor cultivaţi din gazetele lui Rică Venturiano şi discursurile lui Farfuride şi Caţavencu.

Faptul că Conu Leonida e „republican" — că adică în el Caragiale satirizează o anumită nuanţă a liberalismului român — nu are importanţă, pentru că nici acea nuanţă liberală n-a avut vreo însemnătate în istoria ţării. Socotind însă, ca toată lumea, că acesta e înţelesul comediei, au făcut altădată greşeala de a deprecia semnificaţia acestei comedii.

Importanţa ei este cu totul alta. în această comedie Caragiale pune concepţiile curente ale unora şi chiar stările sufleteşti ale noastre ale tuturora în gura unui tip de pe cea din urmă treaptă intelectuală, ceea ce-i permite să dea o formă barocă şi cu atît mai pregnantă acestor concepţii şi acestor stări de suflet.

Definiţia republicii — „nu mai plăteşte nimene bir", „fieştecare cetăţean ia cîte o leafă bună, toţi într-o egalitate" —, e însuşi idealul (dus la ideal) al zdrobitoarei majorităţi a tîrgoveţilor români, care „se nasc bursieri, trăiesc funcţionari şi mor pensionari", ori au printre ai lor asemenea fiinţi fericite.

E, cu alte cuvinte, idealul de a trăi din buget, direct sau indirect (de pildă, sub formă de „Industrie naţională"). E aşa-numita „lipsă de iniţiativă individuală", e „funcţionarismul", e tot ceea ce deplîngem de mai bine de jumătate de secol, cînd voim să facem pe teribilii. E, cu alte cuvinte, idealul românului de a trăi din munca pozitivă, adică productivă a rumânului. Ceea ce noi dorim .mai cu toţii, dar n-am exprima atît de simplu şi naiv, Conu Leonida, lipsit de orice simţ critic, o spune de-a dreptul. Posibilitatea acestei sincerităţi, acestei formulări a idealului complect, Caragiale o justifică cu dibăcie prin construirea tipului lui Conu Leonida, alcătuit din însuşiri pe care tocmai am început să le relevăm în aceste rînduri.

Maximo lui Oomu Leonida (cînd Efimiţa, mai deşteaptă pentru că e *mai* naturală, îi întreabă de unde lefi, dacă nu mai sînt biruri), — aşadar maxima lui Conu Leonida: „Treaba statului, domnule: el ce grijă

are?, e datoria lui să-ngrijească să aibă oamenii lefurile la vreme" —, această maximă nu este, iarăşi, o simplă glumă. E concepţia noastră a atotputerniciei statului, e sentimentul nostru că statul e părintele nostru, cînd binevoitor, cînd tiran, e acea stare de suflet care ne face să-l ocărim mereu că nu ne dă cît ne trebuie, fiindcă niciodată nu ne ajunge cît ne dă, şi oare ne face să fim veşnic opozanţi (dovadă numărul, şi tirajul „ziarelor de scandal"), dar, în acelaşi timp, „la urnă", să fim veşnic guvernamentali, ca nişte copii cîrtitori, dar în definitiv fricoşi, dacă nu respectuoşi faţă de părintele nostru, în afară de care nu există nici o salvare. E sclavagismul nostru oriental. E sentimentul robului faţă ele siăpîn şi teoretizarea acestui sentiment.

Cînd Conu Leonida, zugrăvind Efimiţei „revoluţia de la 11 februarie", zice: „Să te ferească Dumnezeu de *furia* poporului. Ce să vezi, domnule? Steaguri, *muzici, chiote,* tămbălău, lucru mare, şi lume, lume" — nu e, iarăşi, o simplă glumă bazată pe contrasul furie—paradă. F. indicată, se poale zice în chip lapidar, fizionomia „revoluţiilor" noastre, căci noi nu am făcut revoluţii adevărate ; „drepturile omului" ne-au venit de-a gata ; evenimentele noastre mari ne-au fost impuse de presiunea europeană * ; moi numai le-am făcut primirea — ou petreceri, cu muzici şi „tămbălău". „Furia" este o iluzie. Realitatea a fost „muzica". Dar noi am crezut, ca şi Conu Leonida, că am făcut „revoluţie". Şi, corolar, Conu Leonida, ca şi toţi tovarăşii săi din Caragiale, pricepe formele nouă exact în măsura în care a luptat pentru

* Ca şi in alte studii despre dialectica fenomemilui modern românesc, Ibiăileami afirmă şi aici puncte de vedere eronate, infirmate apoi de interpretările ştiinţifice ale acestui proces. Autorul *Spiritului critic.* •. împărtăşea în aceste aprecieri opinii de uz curent în epocă (le amintim pe cele ale lui Maiorescu, Lovinescu, Zeletin, Sanielevici şi chiar — mai înainte — Gherea), potrivit cărora procesul genezei României moderne s-ar datora exclusiv contactului cu civilizaţia capitalista a Europei, apusene- în realitate, au demonstrat cercetătorii marxişti ai chestiunii (vezi lucrarea lui Lucreţiu Pătrăşcanu. *Un veac de îrămlntări sociale),* evoluţia României spre epoca modernă e rezultatul unui proces de acumulări economice şi sociale interne, conjugat fericit cu consecinţele antrenării ţării noastre în relaţii economice cu ţările capitaliste din Europa apuseană. Din această perspectivă ştinţifică, e evident eronată şi opinia *iui* Ibrăileanu despre fizionomia revoluţiei paşoptiste.

ele şi, la nevoie, le apără exact cu aceeaşi „furie" care a luptat pentru ele. cu

Cînd Conu Leonida zice că, cu „revoluţia" noastră, am dat exemplu Evropei", Caragiale nu face decît să transpună, rezumînd, articolele din ziarele de pe vremuri ori proclamaţia primarului capitalei Dimitrie Brătianu, pe care „Junimea" le-a trecut în dosarul ei şi pe care le transcriu în operele lor Maioreiscu şi d. Iacob Negruzzi ca pe nişte modele de beţie de cuvinte, unul în *Critice,* cellalt în *Amintiri din „Junimea".*

Iar cînd, trezit din somn de Efimiţa, Conu Leonida declară că zarva din stradă nu poate să fie revoluţie, pentru că nu e voie de la poliţie să se tragă noaptea focuri de armă — nu-i aşa că aceasta, cel puţin, pare o pură glumă, ba încă prea exagerată? Cu toate acestea, cine nu ştie că atîţia revoluţionari de-ai noştri nu păşesc la manifestaţii de stradă (să zicem cîteva geamuri sparte), dacă n-au asigurată bunăvoinţa autorităţii? Fără această siguranţă, o „revoluţie" e întotdeauna un lucru primejdios, în orice caz, îndoielnic prin urmările lui pentru cel care o face. Revoluţii (adică, mai exact, răscoale) nu fac fără premisiunea autorităţii decît golanii. Cetăţenii, niciodată.

Şi, în sfîrşit, cînd la urmă servitoarea povesteşte cum Nae Ipingescu ipistatul & Co. au trecut beţi trăgînd pistoale, şi Efimiţa triumfă, observînd lui Conu Leonida că totuşi s-au tras focuri de armă, deşi „nu-i voie", şi cînd, în sfîrşit, eroul nostru răspunde şi mai triumfător că acum se schimbă vorba, căci însăşi poliţia în persoană e aceea care a tras focuri — nici aceasta nu e o simplă glumă. E concepţia noastră că legile sînt pentru oricine, dar nu şi pentru autorităţi, concepţie rezultată din alta mai generală, că nu statul cu organele lui e servul cetăţenilor, ci aceştia sînt servii statului, concepţie care la rîndul ei e concluzia logică a celei mai sus amintită, că statul e bunul nostru tiran al tuturora, care ne dă bursă, leafă, pensie şi bătaie, cînd nu ne purtăm bine, şi care ne porunceşte să... nu tragem cu puşca în oraş — interdicţie, evident, care nu-l priveşte şi pe el.

Pentru a exprima la ideal această stare de suflet, Caragiale nu putea alege un exemplar mai potrivit decît

pe Conu Leonida. Micul funcţionar, şi încă pensionar, ;e nu numai sărăcia de suflet, dar atîrnînd atît de direct *l* şi atît de inexorabil de stat, e fiinţa cea mai indicată să exprime complect sentimentul nostru faţă cu „statul".

Dar sărăcia de suflet şi „cultura" sînt numai condiţiile care fac posibilă această exprimare a acestei filozofii. *Motorul* este egoismul de cea mai joasă specie. Şi-n adevăr, Conu Leonida este un pur egoist. Nu • numai „leafa" şi „pensia" lui, pe care „republica" i le va respecta, nu numai faptul că el visează că nici datoriile nu „ai voie" să le plăteşti în „republică", dar tot, fiecare cuvînt, fiecare gest al acestui decrepit respiră acelaşi egoism.

Dealtmintrelea, toate tipurile lui Caragiale sînt profund egoiste în fiecare faptă şi în fiecare vorbă a lor, afară de Veta (grija ei pentru Rică şi Spiridon), de Zoe (accesul de generozitate pentru Caţavencu în ob'pa cînd ea-şi recîştigă fericirea pierdută) şi poate de Ziţa, oare, din acest punct de vedere, e neutră. (Să se observe că tipurile care nu-s nedezminţit egoiste sînt numai de femei. Cetăţeanul turmentat e prea inconştient ca să poată fi pus la socoteală.)

Acest egoism e scuzabil la Ghiţă Pristanda, care are de hrănit „uns'pce" suflete şi care ne provoacă compătimire.

Egoismul celorlalţi e odios. Şi-n adevăr, ceea ce face odioase tipurile lui Caragiale este egoismul lor josnic. Dacă ar reprezenta numai prostia şi incultura, şi amestecul de „acciderataIism şi orientalism", tipurile lui ar fi numai comice sau ridicole.

Acest egoism al personagiilor este cauza pentru care comediile lui Caragiale sînt mereu o satiră crudă.

în comedii, pagini care s-ar putea caracteriza ca umoristice sînt aproape numai cele consacrate inocentului Catindat şi cele consacrate lui Ghiţă Pristanda (mai ales socoteala steagurilor). Caragiale nu putea să trateze pe Ghiţă Pristanda fără indulgenţă, pentru că egoismul — naiv — al lui Pristanda e justificat. Pristanda e un biet nenorocit. Orice concepţie morală am avea, simţim că nici noi nu-l putem condamna, fiindcă el e condamnat să facă ceea ce face.

Bineînţeles, Caragiale nu e un satiric din cauza obiectului zugrăvit, ci din cauza firii sale. Dacă era

umorist din fire, alegea altă lume, alte subiecte. Dar atunci n-ar fi fost marele *istoric* al unei perioade din România contemporană, pentru că viţiile urîte ale unei societăţi nu pot fi tratate umoristic. Criticul unei societăţi e întotdeauna un satiric.

Să revenim la Conu Leonida. El e un egoist. Mai întăi, desigur, prin firea sa. Pe urmă, prin toate condiţiile în care îl pune Caragiale. Funcţionar mic, rupt de realitate, aceasta îi usucă, îi chirceşte sufletul. Pensionar şi bătrîn: starea sufletească se agravează. Fricos: reduce lumea întreagă la el însuşi.

Frica lui Conu Leonida condiţionează „hazul" părţii din urmă a comediei. In literatura noastră mai a\ em un revoluţionar fricos. E Clevetici al lui Alccsandri. Dar la Alecsandri, Clevetici e fricos în chip gratuit. Vreau să zic: numai pentru a stoarce un efect comic. La Caragiale frica lui Conu Leonida e o parte constitutivă din psihologia categoriei zugrăvită în această comedie. Coniu Leonida, mic funcţionar, pensionar, e fricos, pentru că are psihologia arhicitadinufui. (Vezi atilea pagini ale lui Maupassant, unde e vorba de funcţionari abrutizaţi zeci de ani în biroul lor, dezvirilizaţi etc.) Rupt de natură, cantonat în biroul şi mahalaua lui ca un evreu în *ghetto,* nu se poate condiţie mai favorabilă pentru atrofiarea a tot ce e viril... Cită deosebire de un ţăran (mai bine, de un răzăş socialmente liber) deprins cu natura, cu pădurea, cu duşmănia unora şi altora. Un ţăran noaptea în pădure e acasă la el. Un biet tîrgoveţ e aproape un Leiba Zibal.

Dar, pe lîmgă toate, Oaragiale nu uită să ne anale că Conu Leonida e admirat de Efimiţa necondiţionat, pentru geniul lui. Megalomania lui cultivată în familie (Efimiţa face parte din acele femei măritate cu genii, care-şi „strică" bărbaţii prin admiraţie şi alintare) pune vîrf egoismului lui senil.

Această alegere a *tipului complect* pentru a exprima o stare sufletească e un procedeu obişnuit la Caragiale. în O *făclie de Paşti,* el a pus în erou şi în împrejurări tot ce putea produce şi exalta frica. în privinţa aceasta Caragiale e romantic sau clasic. (Aţinui, de punctul de vedere.)

Dealtmintrelea, acest om extrem de inteligent şi de o inteligenţă atît de clară, acest abstractor, care

extrage esenţialul chintesenţiind, are în compoziţie, şi deci în concepţie, destule caractere clasice.

În tot ce-a scris, afară de acel roman complect, dar tatît de rezumat, care e *Păcat,* acţiunea se petrece ră-pede. Acţiunea din O *noapte furtunoasă* şi din *Năpasta* se petrece în cîteva ceasuri şi într-o odaie. Tot aşa acţiunea dintr-o *Făclie de Paşti.* Chiar o *Scrisoare pierdută,* cu toate cele trei acte ale ei, ţine două-trei zile. Nu mai vorbim de acele mici comedii, care sînt *Momentele,* numite astfel cu toată dreptatea. Apoi, acţiunea începe de obicei cînd conflictele sînt aproape de rezolvare, cînd termenii problemei s-au produs toţi. Caragiale redă explozia. Nevoia aceasta de scurtime merge, la el, pană la stil. Frazei ample, lungi, complecte, el îi preferă notaţia, stilul telegrafic. (Să se vadă începutul nuvelei *Păcat.) Conu Leonida faţă cu rcacţiunea* avînd un singur act, unităţile aristotelice sînt îndeplinite, fireşte, de la sine. Partea esenţială a comediei sînt discuţiile dintre cei doi eroi. Partea a doua, spaima de scandalul din stradă, nu adaogă mult studiului social şi psihologic. Dar, fără partea a doua, Conu *Leonida* nu era teatru. Nu-i vorbă, nici aşa nu prea e teatru. E mai mult un „Moment". încă o dată, cea mai mare parte şi cele mai caracteristice din *Momente* sînt nişte mici comedii pentru cetit. în ele, totul stă în dialog. Intervenţiile lui Caragiale nu sînt cu mult mai insistente decît recomandările pentru actori puse în parantez în comedii (iar uneori nici atît), mai ales că aceste recomandări sînt adesea foarte copioase şi minuţioase : în *Conu Leonida* are într-un loc aproape o pagină cu petit pentru actori. Conu *Leonida* e o tranziţie intre comedii şi *Momente.*

Acest „moment" dat ca piesă de teatru are şaptesprezece pagini. Dar aceste pagini sînt în adevăr, cum se zice, substanţiale.

Am văzut că fiecare „haz" este un. rezumat al unor observaţii asupra societăţii noastre. Aici episoade neutre nu există, ca în O *noapte furtunoasă* (amorul Vetei) şi în O *scrisoare pierdută* (amorul Zoei). Aici Caragiale a ales din aspectele vieţii numai ceea ce e „caragialesc", ca un biologist care izolează prin coloranţi anumite ţesături din complicaţia variată a unui organism.

Şi, cu toată această selecţionare, care presupune o tiranică intervenire în realităţile obiective, Conu Leonida e poate cea mai obiectivă din comediile lui Caragiale.

Dacă în O *noapte furtunoasă* am observat, în aprecierea tipurilor, o discordanţă între noi şi autor, de pildă cu privire la Jupîn Dumitrache şi mai ales la Rică Venturiano — aici, între chipul cum e redat obiectul şi între sentimentul nostru e identitate. Vreau să spun că autorul nu şarjează, nu încarcă tipul cu note pe care cetitorul le respinge fie pentru că simte contradicţia cu alte note, fie pentru că nu le recunoaşte ca aparţinînd realităţii, pe care scriitorul o transpune în opera sa.

Această perfecţie artistică cere interpreţi încercaţi, Conu *Leonida faţă cu reacţiunea* e foarte greu de jucat. Piesa fiind lipsită de acţiune, de peripeţii, neprovocînd la început nici o aşteptare, neînnodîndu-se încă nimic multă vreme, lipsită de coloratura ce rezultă din îmbulzeala tipurilor, lipsită de decoruri, dar fiind atît de plină de intenţii, arta din ea trebuie relevată întreagă, ca să nu se piardă nici un contur şi nici un ton. Şi foarte rar a fost jucată mulţumitor.

Versuri

D. Barbu Lăzăreanu a adunat în volumul cu acest titlu aproape toate versurile lui Caragiale, tipărite pe vremuri cu sau fără iscălitura lui.

Cît timp scriitorul trăieşte, *denunţarea* lui ca autor al bucăţilor sale neiscălite e o nedelicateţă. După moarte insă, se pare că voinţa lui nu mai trebuie respectată. Pretutindeni, i se „complectează" opera cu tot ce a tipărit. Dar d. Barbu Lăzăreanu mai are şi o altă îndreptăţire. D-sa spune că fiul defunct al lui Caragiale, depozitarul testamentului literar al tatălui său, avea ele gînd să publice *aceste* versuri, realizînd, astfel, intenţia ori dorinţa lui Caragiale.

O întrebare se impune totuşi : Va fi înţeles Caragiale să i se publice şi versurile intitulate *Ce-mi spui de poezie,* de care şi-a bătut joc mai tîrziu singur? De ce ar fi ţinut el să se publice această poezie? Ca dovadă că a debutat în literatură ca poet submediocru? Şi va fi înţeles el să publice ori să i se publice *Pohod na şosea,* o cronică în genul lui Marion de la *Universul,* scrisă mai înainte de a se fi format ca seri-lor ? „ Caragiale din 1912 nu putea să nu simtă că cel puţin aceste „poezii" sînt nedemne de el.

Rămîn bucăţile de mai tîrziu, din *Moftul român* şi de aiurea. Să zicem, cu d. Barbu Lăzăreanu, că autorul lor nu le-a adunat în volum, pentru că n-a avut timp ori răgaz, deşi în ultimii zece ani ai vieţii sale Caragiale a scris atît de puţin, încît nu prea înţelegem cum de n-a avut posibilitatea să-şi îndeplinească dorinţa de a le scoate în volum.

Versurile acestea, aproape toate, nu numai că sînt mai prejos de talentul lui Caragiale, dar sînt o literatură slabă, chiar fără nici o comparaţie cu restul operei sale. Strofele din bucata compusă împreună cu. Teleor nu sînt superioare celor ale lui Teleor. Ba s-ar putea spune contrariul. Şi doar Teleor nu era un luceafăr. Iar în lupta de epigrame cu acelaşi Teleor, nu Caragiale are. avantajul. Parodiile din *Moftul român* au mai întâi defectul de a fi învechite, modelurile lor fiind de domeniul măruntişurilor istoriei literare. Apoi nu sînt •eminente nici pentru cine cunoaşte modelurile şi se poate pune în atmosfera de-atunci. Pentru a parodia poezii trebuie să fii şi poet şi critic. Caragiale era numai critic. Poet în lirism nu era. Pentru „â la maniere de", îi lipsea puterea creatoare. Parodiile sale reuşite sînt în proză, adică în *domeniul său,* de pildă Smdrân*diţa,* în care a şarjat maniera lui Delavnain-cea. în parodiile de care ne ocupăm acum — lucru curios, cînd e vorba de Caragiale —, lipseşte aproape cu totul *hazul.* în aceste parodii Caragiale e mai degrabă un polemist, în loc să scoată în relief însuşirile modelului, el atribuie modelurilor sale note străine. El *atacă* pe cei pe oare-i parodiază, împrumutîndu-le, ele pildă, elemente triviale, care nu există în opera lor — cam cum a făcut ele curînd cineva, care a scris la adresa d-lui Minulescu *Romanţa celor trei „sarmale".* Polemismul lui Cara-

•C-da 7428 coala 5

giale se vede cu toată claritatea în parodiarea lui Bolintineanu, unde amestecă şi note din *Satira II!* a lui Eminescu („năframă" etc.) Notele aproape pornografice din parodiarea lui Coşbuc nu sînt deloc „în chestie". Şarja, aici, trebuia să fie în direcţia idilică.

Fabulele „marelui anonim" sînt, fără îndoială, „cele mai nejustificabile producţii ale lui Caragiale", cum se exprimă, cu drept cuvînt, d. Zarifopol.

Mai reuşite din parodii sînt cele din grupul „A. Museus". Retorica naiv grandilocventă, incult lapidară, ieftin profetică şi limba gazetărească din Bolintineanu (poet care dealtmintrelea are şi calităţi) şi mai ales caracterul eteric al aspiraţiei eminesciene sînt bine încondeiate în parodiile respective. Dar se putea, şi mai bine.

Mai puţin reuşite decît acestea sînt parodiile „moderniştilor" contemporani lui Caragiale. Şi aceasta cred că se datoreşte şi modelelor. Poeţii simbolişti şi decadenţi, pe care i-a parodiat în *Moftul român,* sînt greu de parodiat, pentru că opera lor are deja caracterul parodiei. Parodia nu mai poate fi decît o copie. Iar dacă totuşi ţine să şarjeze, cade într-o exagerare, care nu mai are nimic artistic.

D. Topîrceanu, înzestrat cu mult spirit critic, fiind apoi — ceea ce nu era Caragiale — poet şi stăpîn absolut pe tehnica versului, ne-a dat cîteva bucăţi reuşite, în care a concentrat, şarjînd în justa măsură, ceea ce e caracteristic scriitorilor parodiaţi (Goga, Sadoveanu, Hogaş, Patraşcanu etc). Cînd însă a parodiat pe „moderniştii" de acum zece ani, n-a putut face mal exagerat şi mai cu haz decît ei înşişi, exceptînd parodiarea d-lui Minulescu, care, fiind un poet real, cu o *individualitate bine pronunţată,* a dat ocazie d-lui Topîrceanu să scrie minunata „romanţă" a „automobilului".

Am subliniat cuvintele „o individualitate bine pronunţată", pentru că nu se poate parodia cu un succes desăvîrşit decît numai opera unor astfel de scriitori. Ceilalţi, nu numai că produc opere care sînt totodată şi propria lor parodie, dar încă scriind toţi la fel, lipsiţi adică de orice personalitate, parodia nu are un obiect bine delimitat, îi rămîne să şarjeze un gen, adică ceva mai puţin concret.

Desigur, „versurile" lui Caragiale sînt binevenite pentru noi. Le cetim încă o dată, fără să mai avem 'nevoie să cercetăm atîtea publicaţii vechi. Dar aceste „versuri" nu sînt, o spunem cu hotărîre, binevenite şi pentru el.

După. ce mor, scriitori mari au nenorocirea de a li se da în vileag tot ce au scris — şi devin astfel mai mici. (Am vorbit adesea de scandalul — acesta e cuvintul! — petrecut cu poeziile şi romanele „postume" ale lui Eminescu). Apoi, ou vremea, opera aceasta slabă, ca şi cea slabă publicată de scriitorii înşişi, cade în uitare, rămîne în circulaţie numai opera lor bună — şi ei devin din nou mai mari.

Desigur, se vor mai tipări „volume" de Caragiale. Şi va trebui să se tipărească. Va trebui însă necontenit anunţat că ei a făcut o selecţie în opera sa cît a trăit şi că, *dacă* a avut cumva de gînd să-şi adune în volum tot ce a publicat, gîndul acesta dovedeşte o slăbiciune, pentru noi inexplicabilă la acest om stăpînit, torturat de o atît de nemiloasă autocritică.

Jean Bart

«Datorii uitate»

D. Jean Bart este un scriitor consacrat de opinia publică, de critica literară şi chiar de Academic, căci, în timpul din urmă, această instituţie încurajează şi literatura bună, pe lingă cealaltă.

în nuvela cea mai însemnată din acest volum, aceea care i-a dat titlu), autorul ilustrează o problemei morală, care este un interesant caz de conştiinţă. Eroul •său, ridicat din popor, îşi „uită" „datoriile" cătră ai săi, pană într-o zi, cînd o întîmplare i le trezeşte cu o chinuitoare remuscare în suflet.

„Datoriile" pe care le aveau toţi, clar mai cu samă cei ridicaţi din ţărănime ; „uitarea" lor, egală cu o trădare, cînd cei care le uitau erau fii de ţărani şi care era atît de frecventă, aproape regulă — aceste „datorii" şi această „uitare" formau o problemă morală de o actualitate acută înainte de război, cînd ţărănimea, adică marea majoritate a poporului român, era în stare de sclavie.

Mai are vreo actualitate problema morală utilizată de d. Jean Bart, ca temă a nuvelei sale ?

Dacă condiţiile traiului material al poporului s-au îmbunătăţit, ori cel puţin s-au creat sau se întrevăd posibilităţi legale în vederea acestui scop, viaţa intelectuală şi morală de la ţară nu e superioară celei dinainte de război. în privinţa celei morale stăm chiar mult mai prejos. Iată pentru ce mai poate fi încă vorba ele „datorii" faţă de ţărănime, datorii care se confundă cu datoria cătră ţară, poporul român fiind un popor alcătuit mai ales din ţărani. Căci bunul trai material nu poate fi scopul omenirii — dacă omenirea are vreun scop. Scopul este „lumină, mai multă lumină". Bunul trai este numai un mijloc, condiţia de posibilitate a „sporului de conştiinţă", ca să întrebuinţăm un cuvînt al d-lui Brătescu-Voineşti.

De un interes încă şi mai actual este acea parte a nuvelei in care autorul zugrăveşte mediul din oraşul în care îşi plasează acţiunea — ilustrarea magistrală, prin scene şi portrete, a acelei stări de suflet „sud-est-europene", care se numeşte, cu un termen vulgar, dar expresiv, „pehlivănie" şi care este cea mai urîtă a noastră plagă morală şi estetică.

Dacă partea întăia a nuvelei — istoria ridicării şi dezrădăcinării unui rural. — este cam grăbită şi de o compoziţie cam şovăitoare, apoi partea a doua — zugrăvirea mediului orăşenesc, a egoismului, feroce în indiferentismul lui total pentru suferinţele altora, a juisării şi a cinismului stîlpilor şi stîlpuşorilor societăţii — e admirabilă. O îmbulzeală de tipuri diverse, redate în trăsături cu neputinţă de uitat, un caleidoscop do medii variate, care se întregesc unele pe altele, clînd aspoct'iW sumar, dar complect al societăţii noastre din oraşe ; o observaţie ascuţită, un umor şi un comic irezistibil. Această parte a nuvelei conţine pagini de un realism lucid, vioi şi sprinten, care amintesc pe Alphonse Daudet.

D. Jean Bart ştie să dea ficţiunii evidenţa realităţii palpabile. D-hia are calitatea nară de a spune lucrurile cu acea convingere şi cu acea simplicitate care dau impresia sincerităţii scriitorului şi a veracităţii celor zugrăvite.

Stăpînit de subiect şi de problemă, şi nu de dorinţa, răspindită azi ca o molimă urîtă, de a se ilustra, d. Jean Bart captivează cu aceeaşi putere cu care captivează viaţa.

La această supunere la obiect contribuie mult o anumită particularitate sufletească a acestui scriitor.

D. Jean Bart, prin. data cînd a început să scrie, prin concepţia de artă, prin problemele care-1 preocupă, prin atitudinea faţă ele viaţă, are puncte comune cu literatura dintre 1880—1900, literatură de probleme, literatură cu caracter critic, literatură înclinată spre satiră.

Caracterul acestei literaturi este nemulţumirea. Nemulţumirea provocată de situaţia scriitorului în societate şi (sau ori) de mizeriile celor mulţi.

La unaâ ja predominat, conştient sau inconştient, aparent sau „printre rînduri", nemulţumirile lor. La alţii, nemulţumirile altora, ale celor „umiliţi" şi „ofensaţi"

Psihologia celor dintăi e zugrăvită de pildă în *Dan,* ca să numim opera unde această stare de suflet e redată mai complect. Această categorie de scriitori critică, atacă cu predilecţie pe „triumfători" şi exaltează meritele nerecunoscute şi nerăsplătite ale intelectualilor, în specie, ale scriitorilor. Iar prin simpatie, comprehensiune, solidarizare în faţa duşmanului, el îmbrăţişează şi nemulţumirile claselor nedreptăţite, din care uneori înşişi îşi trag originea. Scrisul lor ia adesea tonul satirei. Satira lor e răutăcioasă, exasperată, uneori nedreaptă, prin exagerare sau generalizare, pentru că are ca motiv, şi s-ar putea zice fără joc de cuvinte ca motor, necazul lor, ranchiuna lor, invidia lor de oameni subţiri şi merituoşi, adînc jigniţi şi nedreptăţiţi într-un mediu inferior şi obtuz.

Alţii, mai puţini, recrutaţi mai ales dintre socialiştii de atunci (deşi unii dintre socialişti au fost Lot „egotisti"), dintre naturile cu adevărat socialiste, n-au plecat niciodată în critica, în satira lor, de la nemulţumiri personale, ci de la nemulţumirile altora. D. Jean Bart face parte dintre aceştia. El nu se zugrăveşte în personagiile din nuvelele sale ,- nu pune nimic din afectivitatea sa în ele. decît ceea ce are comun cu ele. D. Jean Bart este atît de obiectiv, încît chiar atunci cînd abordează un gen prin definiţie mai subiectiv, ca în *Jurnalul* său de *bord,* el nu-şi etalează personalitatea sa intimă. In acest *Jurnal,* care i-a creat reputaţia literară, d. Jean Bart zugrăveşte peisagii, oameni, exprimă idei şi judecăţi, e tot obiectiv.

Cu alte cuvinte, deşi prin unele caractere face parte din epoca romantică **1880—1900,** d. Jean Bart nu este un romantic. Nu este romantic, pentru că nu pleacă de la nemulţumirile sale şi pentru că nu este un pesimist, ceea ce în ultima analiză e unul şi acelaşi lucru, exprimat prin termeni diferiţi. Nu e romantic apoi, pentru că nu e un suspinător după trecut. Dar aceasta e a treia formulă pentru a spune că nu e pesimist. D. Jean Bart e un „progresist". Iar un nemulţumit de societate — un critic social — şi un progresist e, de obicei, un realist. Şi, în adevăr, d. Jean Bart e un realist în toată puterea cuvîntului.

Dar realismul d-lui Jean Bart, prin observaţia calmă, prin lipsa de acumulare excesivă de detalii şi mai

cu samă prin stil, are un caracter clasic. (Realismul şi clasicismul nu sînt noţiuni contradictorii ca romantismul şi clasicismul.) Prin aceste însuşiri, d. Jean Bart e în tradiţia prozei moldoveneşti dinainte de 1880.

Acest caracter *clasic* este strîns legat de un anumit mediu, de o anumită clasă, de o anumită viaţă, care au dat sufletului acea măsură şi acel echilibru pe care le preţuim la un Negruzzi, Alecsandri, Gane şi la strănepotul lor, Jean Bart. Copil însă al vremurilor moderne, amestecat într-o viaţă mai zbuciumată şi influenţat de literatura timpului său, mai complicată, mai „chinuită", d. Jean Bart are în scrisul său cîteva caractere de altă natură, care arată influenţa realismului contemporan.

Psihologia indicată mai sus explică şi erotismul d-lui Jean Bart din nuvela *După douăzeci de ani*, a doua bucată importantă din volumul de care ne ocupăm acum. Această nuvelă e un rezumat de roman (în literatura noastră, încă începătoare, rezumatele de roman sînt frecvente).

După douăzeci de ani e istoria unei iubiri pasionate, aprinsă în două suflete de o extremă delicateţă, o iubire abia mărturisită şi, de la început, nenorocită din cauza scrupulelor celor care se iubesc şi a imixtiunii unui moralist inoportun şi stîngaci, şi apoi, „după douăzeci de ani", descoperirea bărbatului că femeia nu l-a putut uita şi că ar fi fost gata să-i închine viaţa. Deşi intriga nu e lipsită de peripeţii, deşi analiza e minuţioasă şi subtilă, această nuvelă-roman, prin subiect şi priii atmosfera de melancolie, are rezonanţa unui poem şi, prin toate aceste caractere, ne aduce aminte de *Ape de primăvară.*

Dar ceea ce dă acestei nuvele un loc deosebit în literatura noastră e distincţia subiectului şi a tratării. Erotismul este piatra de încercare pentru distincţia sufletească a unui scriitor. Şi, din acest punct de vedere, d. Jean Bart nu are un alt rival decît pe d. Brătescu-Voineşti din *în lumea dreptăţii* şi *Pană Trăsnea slintul.*

I.I. Mironescu

«Oameni si vrem un »

Avem înaintea noastră un volum care pune şi el, în alt chip, problema „datoriilor uitate".[1] E volumul d-lui I. I. Mironescu *Oameni şi vremuri.* D. Octav Botez a arătat şi d-sa în revista *Viaţa românească* — dar prin alţi termeni — că d. Mironescu nu este dintre cei care-şi „uită" „datoriile". Şi, în adevăr, acest doctor în medicină, acest profesor universitar n-a uitat deloc „oamenii" săi, cei cu care a copilărit şi de care l-a despărţit viaţa. Dar el n-a uitat nici munţii şi apele satului său, nici petrecerile, glumele, eresurile şi tot ceea ce formează sufletul „Braniştei" sale. în paginile lui trăiesc toate acestea. El nu e numai un scriitor „ţărănist", care priveşte lucrurile din punctul de vedere al suferinţelor ţărăneşti ; el este şi un cîntăreţ epic al vieţii primitive, al poeziei de odinioară din munţii săi, şi mai ales aceasta este el. Unele clin paginile sale au o mireasmă de Creangă.

D. Mironescu n-a „uitat" însă nu numai datoriile sale morale, nu numai „oamenii şi vremurile" de altădată de acasă, nu numai viaţa sufletească a satului său, clar n-a uitat nici limba, nici stilul de altădată. Personalitatea închegată în vremea cînd se formează omul n-a murit în el. (Un gînditor, ca să ilustreze superioritatea bărbatului asupra femeii, a făcut observaţia că într-un rîndaş ajuns conte tot se mai cunoaşte rîndaşul; o slujnică ajunsă contesă, după o bucată de vreme, e o perfectă contesă.) în biologul Mironescu, care a frecventat universităţile occidentului, persistă acela care întovărăşea altădată în poiana cea minunată pe bunicul Irimie Honcu — personagiu legendar, dar real, de care

[1] Acest articol a fost tipărit odată cu cel precedent, în aceeaşi „Cronică literară".

vorbeşte, cum ştia el să vorbească, Calistrat Hogaş, şi de care aminteşte undeva şi d. Sadoveanu.

D-lui Octav Botez i se pare însă că cl. Mironescu ţine minte prea mult „datoriile" către ai săi. D-sa spune că d. Mironescu înnegreşte personagiile antipatice (tipurile din clasele superioare), condus de străvechi şi ereditare resentimente. D. Octav Botez găseşte, aşadar, neajunsul că eroii antipatici ai d-lui Mironescu au numai defecte oribile, n-au nimic omenesc, sînt, cu alte cuvinte, şarjaţi, caricaturizaţi — simplificaţi.

Vom obiecta mai întăi eă trebuie de făcut deosebire între roman şi nuvelă, cînd punem această problemă, într-un roman, un personagiu principal trebuie redat complect, cu calităţile şi defectele lui, pentru că romanul trebuie să dea complect ceea ce dă : un mediu, un tip, o problemă etc. Nuvela dă felii din toate acestea, într-o nuvelă, un om apare numai în aspectul sau in aspectele necesitate de temă sau de intrigă. „Vechilul" d-lui Maiorescu poate e un prietin bun, un slujbaş corect ; Toto poate e un fiu respectuos, un om care se ţine de cuvînt sergentul Rostopască poate o fi avind şi el calităţi. Dar d. Mironescu nu avea să-i zugrăvească decit în anumite aspecte. Şi întrebarea e : acolo, în acele împrejurări, e verosimil un „Vechil", un Toto, un Rostopască ? Apoi faptele lor, acele redate în nuvelă, merită lumina in care le pune d. Mironescu ? Merită atitudinea autorului ?

Să se bage de samă că un vechil, în mediul zugrăvit, un sat de iobagi, e sau era stăpîn absolut, autocrat asirian ; că Toto şi Rostopască, „superiori" în armată, sînt într-o situaţie de autocraţi încă şi mai desăvârşiţi. Şi nimic mai primejdios pentru sufletul unui om decît dreptul suveran asupra altor oameni. Imediat omul devine fiară. E ştiut că, in colonii, cel mai cinstit belgian sau german — care în ţara lui e un burghez inofensiv — ajunge crud ca un om din caverne pentru că are dreptul odios de a face ce vrea cu alte fiinţi omeneşti.

„Vechilul" faţă cu iobagii, „Toto", „Rostopască" faţă cu inferiorii sînt europeni faţă cu negrii.

Toţi aceştia sînt realităţi. Nu i-a inventat d. Mironescu. Şi dacă Toto nu e numai crud, ci şi o secătură, cred că nici nu e măcar un tip excepţional.

Apoi, în zugrăvirea „Vechilului", dar mai ales a lui Rostopască şi încă şi mai mult a lui Toto, e şi un element de satiră. Şi atunci, prin definiţie, selectarea şi accentuarea defectelor e în natura genului literar.

In sfîrşit, d. Mironescu, dezrădăcinat şi intelectual, este sentimentaliceşte un romantic, dar prin factură un realist, şi un realist care uneori abuzează de acumularea detaliilor. Această acumulare o fi făcut şi ea d-lui Octav Botez impresia de pornire datorită unor străvechi resentimente, atunci cînd d. Mironescu a zugrăvit aceste personagii.

Acum că d. Mironescu are antipatie pentru aceste personagii, desigur — s-ar putea altfel? întrebarea e dacă ei sînt aşa cum i-a zugrăvit d-sa. Noi credem că aceşti stăpîni de sclavi sînt redaţi exact în chipul de a se purta cu sclavii lor.

Dacă e vreo „tendinţă" prea vădită, adică mai mul decît fatala atitudine a autorului faţă de opera sa, apo n-o găsim decît în latura sentimental duioasă a opere sale, căci d. Mironescu, ca orice umorist, are aceastt latură. în cea mai bogată nuvelă, dar care e o operi din vremea debuturilor sale, în Sandu Hurmuzei, unde scenele de un realism crud se întreţes cu episoade dc o dureroasă tristeţă, învins de milă pentru flăcăul iert fit şi pentru fata căreia i s-a zdrobit fericirea, d. Miro nescu cade uneori în sentimentalism.

li"

Mihai Codreanu

«.Statui» si «Cmtecul deşertăciunii»

D. Codreanu este un sonetist, este *sonetistul* nostru. Sonetul e un domeniu care aproape îi aparţine. (La un recent concurs de sonete, toţi concurenţii erau ucenici ai d-lui Codreanu.)

Toate lucrurile au o cauză. D. Codreanu nu este sonetist prin liber arbitru. D. Codreanu trebuia să cultive sonetul, trebuia să adopte forma aceasta fixă, pentru a-şi exprima ideile şi sentimentele sale.

D. Codreanu are puternic sentimentul distanţei sau, poate mai exact, o totală discreţie faţă cu cetitorul. Sentimentele la acest poet sînt comprimate. în subsol dinamul e puternic, dar sus lumina e albă şi rece şi abia trimite o slabă căldură împrejur.

De aici şi natura lirismului său, căci d. Codreanu e un liric. El îşi exprimă mai rar sentimentele direct. De obicei dă o imagine, adesea un simbol al unei stări de sentiment, pe care se fereşte s-o declare a sa.

Lirismul, personal pană la subiectivismul cel mai desăvârşit, e redat isub forma unor tablouri şi scene împrumutate din natură, din mitologie, (din istorie, din artă. S-ar zice că d. Codreanu înăbuşă poetul din el, ca să scoată la iveală, ori să lase liber cu totul pe artist.

Paza de personalism e ajutată perfect de forma fixă a sonetului. *Cel puţin* numărul strofelor şi al versurilor, măsura şi orînduirea rimelor îi sînt impuse. *Cel puţin* în privinţa aceasta, se simte degajat de nevoia unui act personal. *Cel puţin* în privinţa aceasta, îşi declină orice responsabilitate. Altul, în forma liberă a poeziei, îşi trădează personalitatea şi prin lungimea sau scurtimea bucăţii, prin felul strofelor, măsurii, ritmului şi rimei.

D-lui Codreanu nu-i rămîne decît să umple această formă dată, s-ar zice impusă. Iar această formă îi serveşte de minune ca haină pentru înfăţişarea în care ţine

să se drapeze pe lumea aceasta, în faţa oamenilor, ca şi in faţa vieţii, şi poate şi în ochii săi proprii.

Atitudinea obişnuită a d-lui Codreanu este o mîndrâ prestanţă, care merge uneori până la poză, o poza care nu-i şiade rău, poza fiind una din virtuţile aristocratice.

Etern „vebu de noir", palid şi cu ochii lui albaştri, omul are un aspect fatal :

Şi-aşa m-am strecurat ca o nălucă,
Miop şi slut, cu haina-n veci cernită,

din care al doilea calificativ e o autocalomnie şi o cochetărie.

Altădată îl vedem umblînd veşnic cu *Filozofia inconştientului,* cu *împătrita rădăcină a raţiunii suficiente* şi cu alte opere cu titlul teribil. Cîndva a anunţai: o operă de cugetare, *Filozofia nimicului.* Unul clin sonetele sale are ca moto versul lui Conta : „O, nimic, cil eşti de mare".

întotdeauna pe d. Codreanu l-a atras ceea ce e îndrăzneţ, neobişnuit, enigmatic. D-sa a simţit întotdeauna tandreţă pentru Cain şi a dispreţuit pe Abel. S-a socotit ucenicul lui Angromaniu şi a fluierat pe Ahurăniazda.

în atitudinea aceasta, expresie a temperamentului său revoltat, pesimist şi atins de anxietate, s-a amestecat mereu şi oarecare doză de naivitate şi de sinceră, inconştientă şi magnifică paradare. La această paradare îi serveşte admirabil forma sonetului prin scurtimea, prin distincţia şi prin ceea ce are oarecum fatal această formă.

D. Codreanu scrie parcă ar mînui o floretă. Din patru mişcări — a isprăvit. Cu o graţioasă eleganţă şi-a înfipt *poanta* în sufletul cetitorului. (Şi atunci se putea să nu traducă pe *Cyrano ?)* Dar, la urma urmelor, aceasta nu e decît definiţia sonetului. Aceasta nu înseamnă decît că d. Codreanu scrie sonete nu numai pentru ca scrie. în patru strofe, alcătuite din cîte patru şi trei versuri iambice endecasilabe, ci şi pentru că subiectul său şi atitudinea sa faţă de subiect este un subiect de sonet şi o atitudine de sonetist.

Dar acest sentiment dezvoltat al artei presupune o lungă intelectualizare, şi dacă există la noi o poezie in-

telectualizată, apoi de bună samă aceea a d-lui Codreanu stă pe primul plan. Necontenitul şi variatul său comerţ cu cărţile nu a rămas fără un puternic efect asupra concepţiei sale artistice. Fireşte, ci. Codreanu nu scrie poezie filozofică decît incidental. Gîndirea la d-sa e numai un factor al poeziei şi un factor care numai rareori devine aparent.[1] Gîndirea la d-sa e numai tonalitatea sufletească din momentul în care primeşte impresiile ori îşi exprimă sentimentele. Poezia d-lui Codreanu e poezia unui om curios şi îndrăgostit de idei, a unui om pentru care ideea are. un prestigiu deosebit, uneori exagerat.

In literatura noastră primitivă şi ele obicei oarecum infantilă, această însuşire a d-lui Codreanu este preţioasă.

D. Codreanu, prin toate însuşirile sale artistice, este un poet original în literatura română şi o unitate indispensabilă tezaurului nostru literar. Sînt poeţi de talent care, dacă ar lipsi, literatura ar săraci, desigur, dar nu în varietatea ei. Dacă ci. Codreanu n-ar fi existat, literatura română ar fi mai puţin diversă.

Acest poet, de care am vorbit pană aici, e poetul *Cintecuiui deşertăciunii* şi mai ales al *Statuilor.* (în adevăr, în *Statui,* d. Codreanu e un sculptor, uin *parnasian* -, îm *Cîntecul deşertăciunii* e mai puţin sculptor şi mai mult cînităreţ.)

Dar înainte de *Statui,* d. Codreanu a scris *Diafane,* o operă ele primă tinereţă. Pe-atunci era un poet revoltat, blasfemator, zgomotos, departe de impasibilitatea sau pretenţia de impasibilitate de mai pe urmă l Mai tîrziu, numai, a ajuns la acea comprimare — şi deci condensare — de sentimente, pe care am relevat-o şi pe care o proclamă însuşi :

L'risraul meu e stăpânit şi rece.
Tu pune peste rana ta adîncă
Olimpica sonetului măsură.

Iar mai încoace — mărturie stă *Cîntecul deşertăciu nii* —, în sufletul poetului s-a produs o schimbare. D. Codreanu a devenit în revolta şi pesimismul său mai vi

[1] Această observaţie nu mai e valabilă pentru producţia uite rioară a d-lui Codreanu.

brant, mai intrepid... Iar în versurile erotice, mîndra sa semeţie a dispărut. E drept că şi în *Statui,* cuirasa iui nu era tocmai rezistentă la săgeţile lui Eros.

Acum poetul depune armele în faţa „tiranului oamenilor şi al zeilor" :

Al ochilor tăi limpede zenit
O clipă să-l ating . . . şi-n adîncime
Să cad pe veşnicie prăbuşit,

Pe cînd icoana ta din înălţime,
Privind căderea bietului Icar,
Ar străluci-n cascada mea de rime.

Oh, versul meu cu braţe de stejar,
Uitîndu-şi şi trecutul şi mîndria,
E azi de-abia înmugurit vlăstar .. .

în *Cîntecul deşertăciunii,* d. Codreanu ne dă cîteva cîntece în care sentimentul de iubire este exprimat direct, cu efuziune, şi pe care nu ne sfiim să le socotim printre cele mai frumoase poezii de dragoste scrise în româneşte.

Aşadar, poetul impasibil îl găsim mai cu samă spre „mezzo del cămin" al vieţii sale. în prima tinereţă, prin exuberanţă, dincolo (sau dincoace ?) de tinereţă printr-un zdruncin al echilibrului şi printr-o îmn.uiare de suflet, d. Codreanu e mai aproape de psihologia obişnuită.

Arta d-lui Codreanu însă a fost în continuu progres. Locvace, prolix şi retoric în *Diafane,* deşi nu lipsit de unele calităţi de mai tîrziu; elegant, lapidar şi concis în *Statui,* în *Cîntecul deşertăciunii* d. Codreanu duce calităţile din *Statui* spre perfecţie şi le valorifică prin tragicul atitudinii, din care acum lipseşte orice urmă de manieră.

Calitatea însă prin care d. Codreanu excelează în literatura noastră — un poet dacă nu are o calitate prin care întrece pe ceilalţi nu e un poet de rasă •—, calitatea aceasta este, ca să întrebuinţăm un termin din domeniul altei arte, fineţa de ruşeu — combinaţie de măsură şi delicateţă în imaginaţie, de distincţie în sentiment şi de armonie discretă în expresie.

în sfîrşit, pentru „situarea" acestui poet, trebuie să avem în vedere un fapt esenţial. Stînd, prin natura ope-

rei sale, în afară de curentele literare cîte au venit şi s-au dus de douăzeci şi cinci de ani încoace, d. Codreanu n-a fost niciodată un poet reprezentativ al „momentului", în schimb, formula sa de artă, în care s-a mişcat liber, fără să iasă. vreodată din ea, fiind dintre acele care nu pot „trece", d. Codreanu a fost necontenit un poet de actualitate, poetul acelora care cer artei mai mult emoţia estetică decît expresia propriilor lor sentimente.

Emoţiile, sentimentele şi ideile nu sînt pentru d. Codreanu decît materialul brut, din care, prin ulterioare operaţii, îşi modelează „statuile" sale. *Statui* este mai mult decît un titlu. Este o definiţie.

Ia jubileul d-lui Iacob Negruzzi

D. Iacob Negruzzi a împlinit vîrstă venerabilă de optzeci de ani. D-sa şi d. Teodor Rosetti sînt ultimii supravieţuitori din prima generaţie junimistă, oare a trăit, aproape întreagă, pană acum cîţiva ani, junimiştii din această generaţie ajungînd toţi pană mult dincolo de vîrstă psalmistului.

Cu primejdia de a fi învinuit de pedantism, de determinism dezmăţat, de clasificaţionism furios şi de scienţifism â la Rouvard şi Pecuchel, voi observa că acest lucru merită oarecare atenţie, căci nu se poate datori unei pare întîmplări.

Generaţia a doua junimistă a dispărut răpede. Nici unu! din reprezentanţii ei n-au ajuns la adînci bătrineţe, iar mulţi — Lambrior, Conta, Eminescu, etc. — au murit foarte tineri.

Şi tot. aşa, toţi scriitorii români din toate epocile şi de toate categoriile.

Scriitorii munteni patruzecioptişti şi postpatruzecioptişti pană la Mihai Zamfirescu au murit tineri Ioţi, afară de Alexandrescu, care a vegetat douăzeci de ani, ca şi mort.

Părăsind categoriile acestea mari si trecînd la individualităţile izolate — un Gheorghe din Moldova, Păun, Cerna, Anghel, Iosif, Coşbuc, chiar Vlahuţă etc. — , observăm iarăşi că longevitatea n.u este partea scriitorului român.

Dacă inserăm faptul acesta în schema cîtorva adevăruri generale, vom vedea că deosebirea aceasta nu e întîmplătoare, şi deci merită oarecare atenţie.

Vechii junimişti, la oare trebuie să adăogăm şi pe Alecsandri, au fost toţi fii de boieri, afară de Maiorescu, care însă a fost un mandarin al profesiilor liberale, adică un boier fără blazon. Aşadar, viaţa lor a fost

jbşoară, lipsită de zbuciumele luptei pentru trai, lipsită pe privaţiuni, de „grija zilei de mîne" şi de umilinţi. iVechii junimişti au fost, toţi, mai mult sau mai puţin iClasici, ceea ce arată un echilibru sufletesc, rezultat al unui echilibru organic. Dar un om sănătos, echilibrat sufleteşte, care duce o viaţă liniştită în împrejurări sociale favorabile — trăieşte în condiţii prielnice longevităţii, e condamnat la longevitate.

Afară de asta, aceşti oameni au trăit într-o vreme .Cînd clasa lor era încă dominantă, avînd aşadar şi sastisfacţia orgoliului de putere, şi intr-o vreme cînd societatea românească era încă patriarhală, ducîncl, şi din această cauză, o viaţă aşezată.

Nici una din aceste condiţii personale, sociale şi istorice nu le mai găsim la scriitorii din generaţia a doua junimistă, nici la scriitorii munteni de la Cîrlova la Mihail Zamfirescu, nici la ceiialţi scriitori (adică la toţi scriitorii români, afară de primii junimişti), oameni ieşiţi din clasele de jos, firi mai dezechilibrate (de aceea, mai „romantici"). Numai doi scriitori patruzecioptişti din Muntenia au rezistat mai mult : C. A. Rosetti şi Ion Ghica. Dair aceştia au fost boieri — şi Ghica, un clasic.

Cetitorul să cugete la zbuciumul sufletesc din opera scriitorilor din categoria cea mare şi la zbuciumul din viaţa lor — toţi săraci, unii ftiziei ori nebuni — în com- ; paraţie cu seninătatea şi liniştea vieţii şi operei primei generaţii junimiste.

Să se observe apoi că mai toţi (iar dintr-un punct de vedere, toţi) scriitorii neboieri au fost nişte *dezrădăcinaţi,* condamnaţi la adaptări penibile şi uneori umilitoare, care ofilesc şi omoară.

Pe lîngă toate aceste cauze personale şi sociale, mai trebuie de adăogat una foarte importantă. Prima generaţie junimistă, fiind recrutată din boierimea moldovenească, în care s-a păstrat tradiţia culturală a Moldovei, a putut suporta cultura modernă mai cu uşurinţă, creierul avînd deprinderi ereditare : o substanţă tare are efecte mai benigne, cînd organismul s-a deprins treptat cu ea.

Această cauză ni se /pare că este din cele mai importante şi explică şi faptul că aceşti oameni nu numai că au 'trăit mult şi viguros, dar au şi produs, mai toţi, pană tîrziu în viaţa lor opere de acelaşi nivel, nu ca

ceilalţi care, obosiţi de timpuriu, decad ori chiar amuţesc în al patrulea deceniu al vieţii lor.

Acum, desigur, dacă am lua în cercetare scriitor cu scriitor, am găsi şi abateri, căci în lumea morală cea atît de complicată determinismul nu poate fi, cel puţin în aparenţă, atît de riguros ca în lumea fizică, unde în aceleaşi condiţii (uşor de realizat) apa fierbe întotdeauna la o sută de grade. Dar abaterile pe care le întrevăd sînt atît de puţine şi atît de puţin contrare regulii, încît mai degrabă trebuie să ne surprindă regularitatea concomitentei scoase aici în relief — şi să ne convingem încă o dată că tot ce e omenesc e supus determinismului ca şi restul universului.

D. Iacob Negruzzi a fost un scriitor plăcut, dar fără merite literare de primul rang.

O singură operă are d. Iacob Negruzzi care se va putea ceti oricînd, chiar pentru valoarea ei literară, ş: anume *Amintirile,* şi mai ales cele din copilărie.

Aici nu i-a trebuit famtazie ori măcar imaginaţie. Nu i-au trebuit spirit de analiză, de generalizare, compoziţie deosebită, resurse diverse de stil. A avut nevoie numai de memorie, de bonomie, de sentiment, de limpezime şi de simplicitate, adică de puţine calităţi de scriitor şi de esenţiale calităţi de om. In operele celelalte îi lipsesc calităţile cerute genului respectiv, cu atît mai mult, cu cît d. Iacob Negruzzi, trăind în vremea romantismului şi naturalismului, a trebuit fatal să fie influenţat de aceste şcoli, să scrie conform cu epoca — adică în contradicţie cu firea sa clasică.

Această discordanţă dintre firea scriitorului şi atmosfera literară a veacului a dăunat şi altora, lui Alexandrescu, lui Alecsandri etc. Şi dacă vom observa că din „opera completă" a d-lui Iacob Negruzzi partea cea mai valabilă şi mai viabilă e satira, se va proba şi mai bine că atunci cînd a abordat un gen mai potrivit firii sale a reuşit mai bine.

Amintirile, şi mai ales cele din copilărie, sînt preţioase din *punct* de *vedere literar,* prin stilul lor simplu şi limpede, care e stilul boierilor din Moldova, C. Negruzzi, Alecsandri, Gane etc. Acest stil astăzi nu mai este posibil. Modernii au sufletul zbuciumat ori chiar complicat şi nervii încărcaţi de senzaţii. Excepţie fac pană la un punct Jean Bart şi Lucia Mantu, care, prin ascuţimea senzaţiei şi minuţiozitatea notaţiei, e-

modernă, dar în stil (admirabilă combinaţie!) e limpede ca Constantin Negruzzi.

Simplicitatea d-lui Iacob Negruzzi, ca şi a celorlalţi scriitori din clasa lui din Moldova (la care trebuie adăogat boierul clasic Ion Ghica), se datoreşte, fireşte, ca la orice clasic, în primul rînd naturii sale echilibrate — dar cred că se mai datoreşte şi altui fapt. Turghemiev spune undeva că persoanele oare îi-au obişnuinţa literară sînt foarte preocupate de stil cînd scriu scrisori. Tot aşa s-ar putea spune că cei care n-au obişnuinţa stilului sînt preocupaţi de stil în chip excesiv cînd scriu opere literare — înţelegînd prin „obişnuinţa stilului" obişnuinţa de a vorbi bine şi frumos în viaţa de toate zilele.

Boierii din Moldova trebuiau să vorbească bine acasă, în societate, în saloane, în adunările lor de oameni culţi etc. Cînd scriau, nu aveau de făcut ceva cu totul deosebit decît atunci cînd vorbeau. Trebuiau numai să-şi mai stilizeze vorbirea *obişnuită,* pentru că acum ieşeau în public •— întocmai ca o femeie din lumea bună care şi acasă e foarte bine îmbrăcată, iar cînd iese pe stradă îşi pune o rochie care nu „jură" cu cea pe care a schimbat-o. Elegantă, dar simplă acasă ; tot aşa de elegantă şi de simplă şi pe stradă, dar mai stilizată. Femeia din mahala, din contra : acasă e acoperită cu zdrenţe ca Pliuşkin al lui Gogol, iar cînd iese îşi pune o astfel de rochie încît nici n-o mai cunoşti cine e, o rochie cu zorzoane, cu fionguri şi falbalale ţipătoare, întocmai aşa fac în privinţa stilului scriitorii care vin dintr-o lume unde n-au avut cum se deprinde să vorbească elegant şi literar. Cînd se pun la birou, ei îşi lasă în antecameră zdrenţele zilnice şi-şi pun şapte rînduri de volane, toate inelele în deget şi două ace în cravată şi fac stil colorat cu orice preţ. Acum *bineînţeles* că aici nu e vorba de acele genuri unde în adevăr se cere culoare. Şi femeia elegantă îşi pune briliante în păr şi pe rochia de atlas ţesută cu aur cînd se duce la un bal de gală. Seriitonul oare ar vrea să zugrăvească un apus de soare în stil -limpede ar face Ca doamna din societate, care s-ar duce la balul Curţii îm *tailleur* de promenadă. Dar nuvelistul care redă în stil încrustat cu „juvaeruri" deliberaţia din capul unui bărbat muncit de chinurile lui Adolphe e ca o femeie care se duce să

tîrguiască prin magazii decoltată şi cu o diademă pe capelură. Scriitorul adevărat nu se amestecă în genuri nepotrivite temperamentului său. Clasicul nu obişnuieşte să zugrăvească incendiile apusului, nici romanticul nu se încumetă să „descoase" discursiv sufletele. E drept că unii romantici de rasă sînt tipuri atît de fastuoase, încît stau şi acasă drapaţi în purpură şi cu calotă de cardinal pe occiput.

In *Amintiri din „Junimea"*, d. lacob Negruzzi, regizorul vestitei societăţi şi conducătorul vestitei reviste, ne spune lucruri foarte interesante, cu atît mai interesante, cu cît sînt spuse de omul cel mai în stare să le cunoască exact. Despre adevărul faptelor nu poate fi îndoială, mai ales că aceste *Amintiri* sînt scrise acum peste treizeci de ani, cînd faptele erau destul de proaspete în mintea d-lui îacob Negruzzi.

Sînt faptele acestea luminate just? Simpatia ori antipatia nu are vreun rol în felul de a le reda?

La „Junimea" nu exista (pe cît se poate acest lucru) admiraţie mutuală. Spiritul de critică, dus pană la luare în rîs, era foarte dezvoltat. Şi fără îndoială că d. Negruzzi a adus acest spirit şi în *Amintirile* sale. Apoi ele se pot controla cu *Amintirile* lui Panu, spirit liber şi care, nemaifiind junimist cînd le-a scris, e tocmai binevenit pentru a controla ceea ce s-ar părea datorit „junimismului" d-lui Negruzzi.

Amintirile lui Panu confirmă pe ale d-lui lacob Negruzzi. Dar dacă n-a lăudat în deşert, credem că ci. lacob Negruzzi (şi aceasta nu mai e atît de mult în contra spiritului „Junimii") a înţepat uneori pe nedrept, de pildă pe Xenopol şi pe Panu, care nu mai erau junimişti, ba făceau politică antijunimistă, pe cînd d. Negruzzi îşi scria amintirile. Desigur „Junimea", ca societate literară, n-a făcut sau aproape n-a făcut politică, dar junimiştii erau temperamente foarte politice, şi mai ales d. lacob Negruzzi.

Amintirile cl-lui lacob Negruzzi sînt, în definitiv, un izvor foarte preţios pentru cine vrea să reconstituiască fizionomia „Junimii", rolul ei şi chiar epoca literară din vremea aceea. Mai puţin bogate şi vii decît ale Iui Panu, care redau mai bine, cu un talent aproape de romancier, atmosfera „Junimii", unele situaţii caracteristice şi atîtea tipuri ori portrete, ca ale lui Maiorescu,

Carp, Pogor şi mai ales Alecsandri, *Amintirile* d-lui Negruzzi au avantajul de a fi scrise de un om care a făcut parte dintre fundatorii societăţii, n-a părăsit-o un moment şi a cunoscut toate dedesubturile lucrurilor şi toate aîaşeie lor.

Dar ca şi Panu, d. lacob Negruzzi, nesimţind toată valoarea unor scriitori, nu le-a dat atenţia cuvenită nici atunci cînd îi observa, nici atunci, fireşte, cînd şi-a scris *Amintirile,* Creangă şi Eminescu, de pildă, n-au fost preţuiţi cum trebuie nici de Panu, nici de d. lacob Negruzzi. Creangă a. fost pentru amîndoi mai mult un original inteligent şi sfătos, un ţăran cu haz, un anecdotis-t pipărat, un merituos colector de basme şi un povestitor nostim al vieţii de sat. Iar poetul pesimist şi romantic, metafizicianul nebulos şi înalt era un animai prea bizar pentru bunul simţ şi realismul boierului clasic, ca şi pentru luciditatea şi pozitivismul raţionalistului Panu.

încheind aceste consideraţii provocate de serbarea unui moment solemn din viaţa atît de bogată în fapte şi ani a d-lui Negruzzi, nu pot să nu mă gîndesc cu un sentiment deosebit la rolul d-sale, pe care-î înţeleg şi-I apreciez mai bine decît oricine — eu, modest urmaş al d-sale în acest rol —, la rolul d-sale îndelungat de hamal al literaturii. Din *Amintirile* d-sale, ca şi din ale lui Panu, din scrisorile către diferiţi scriitori, publicate pană azi, se pot reconstitui destul de bine şi greutăţile-muncii şi tribulaţiile secretarului de redacţie în luptă cu tipografii, în goană după scriitori şi manuscrise, în fricţiuni cu autorii nefericiţi ori impacienţi, în război cu greşelile de tipar, atent să nu se ofenseze „duduca de la Vaslui", răspunzător în faţa „Junimii" şi a publicului de tot ce publica, colaborincl într-un fel sau altul cu colaboratorii revistei, scriind cu voie sau fără voie, ca să oomplecibeze, într-un sens sau altul, „numărul", şi alte o mie de lucruri, care l-au distras, desigur, de la propria-i operă, ca să o facă mai bună pe a celorlalţi.

Dorim şi urăm din suflet d-lui lacob Negruzzi încă mulţi ani de viaţă. Şi nu ne putem opri de a mărturisi naiv, trecînd peste orice regulă protocolară, că simţim ceva bun, ceva cald în suflet, cînd ştim că inima. „Junimii" încă n-a încetat să bată.

Eminescu

« Geniu pustiu »

Ne propunem să dovedim în rindurile următoare că tipărirea „romanului" *Geniu pustiu* este o impietate faţă de Eminescu şi o mistificare a publicului.

Geniu pustiu a fost tipărit în ediţia Minerva a „autorilor clasici" ca „roman *inedit",* de către d. I. Scurtu.

Să vedem dacă se poate spune despre *Geniu pustiu* că este un „roman inedit".

însuşi d. Scurtu arată în prefaţa sa că acest „roman" e un fragment dintr-o lucrare mai mare intitulată *Naturi catilinare.* Dar nici chiar acest fragment nu este complect, cum ne spune tot d. Scurtu. Paginile date ca „roman inedit" sînt scrise în 1869, cînd Eminescu avea nouăsprezece ani. (S-o spunem în treacăt că la vîrstă aceasta e cam greu de scris romane...)

De atunci şi pană la 1883, cînd s-a îmbolnăvit, Eminescu avea timp să-l publice şi nu l-a publicat. Darnici nu s-a mai ocupat de el vreodată, căci altfel ar fi corectat limba — plină de ardelenisme şi de germanisme — pe care o scria adolescentul Eminescu, elevul lui Pumnul şi al şcoalelor din Ardeal.

Dar cum era să se mai ocupe de acest „roman", *desfiinţat* de el înainte de 1872, cînd a scris *Sărmanul Dionis,* în care a transportat pagini întregi din acest *Geniu pustiu,* inutilizînd astfel pentru totdeauna fragmentul fragmentar scris la 1869?

Descripţia străzii bucureştene şi a crîşmei pe o noapte ploioasă, din paginile 3, 4, 5 din Geniu *pustiu* (ediţia 1908), se găseşte în paginile 31, 32, 33 din *Sărmanul Dionis* (ediţia Biblioteca Minervei). Tipul lui Toma Nour de la p. 7 din Geniu *pustiu* se găseşte, cu schimbarea numelui Toma Nour în Dionis, la p. 32 din *Sărmanul Dionis.* Odaia lui Toma Nour de la p. 20 din

•*Geniu pustiu e* odaia lui Dionis de la p. 37 din *Sărmanul Dionis.* Bustul de la p. 30 din *Geniu pustiu* e bustul de 4a p. 37 din *Sărmanul Dionis.* Ochii lui loan de la p. 21 **din** *Geniu pustiu* sînt ochii tatălui lui Dionis de la p. 38 **din** *Sărmanul Dionis.* Palatul din faţa locuinţei lui Toma **de** la p. 24 din *Geniu pustiu* e palatul de la p. 45 din *Sărmanul Dionis.* Nostalgia trecutului de la p. 33 din *Geniu pustiu* e exprimată prin aceleaşi cuvinte de la p. 47 din *Sărmanul Dionis* etc... Iar aceste pagini trecute din *Geniu pustiu* în *Sărmanul Dionis* sînt esenţiale. **Şi** trebuie să adăogăm că, pe lingă aceste pagini, Eminescu a mai luat din *Geniu pustiu* pentru al său *Sărmanul Dionis* multe pasagii pe care le-a redactat altfel.

Dar mai este încă ceva. Manuscrisul acesta nu numai că este despoiat de o bună parte trecută în Sdrma*nul Dionis,* dar are multe pasagii şterse cu creionul de Eminescu şi păstrate de d. Scurtu. Iată cîteva notiţe prin care d. Scurtu justifică tipărirea pasagiilor şterse de Eminescu :

a) „Fraza e ştearsă ulterior cu creion roş. Am reţinut-o fiind de oarecare interes..."

b) „De aici încolo urmează o lungă şi ditirambică serie de idei revoluţionare, republicane, umanitare şi de imagini romantice, şterse ulterior de poet, fie că nu le mai găsea locul în roman. Le reproduc totuşi pentru interesul lor biografic."

c) „Acest alineat şi — în afară de cel învecinat — celelalte trei ce urmează sînt şterse ulterior pentru că poetul voia probabil să le înlocuiască. Dar nefiind înlocuite cu nimic şi povestirea rămînîncl dealtminteri trunchiată, le reproduc pe toate."

d) „întreg pasajul... este însemnat ulterior cu creionul de către Eminescu, care a pus observaţia explicativă «prea lung», ceea ce-i şi drept cînd ne gîndim că acest fragment de articol politic... nu-şi prea avea locul în roman."

e) „Sfîrşituî întreg e neclar din pricina cuvîntuîisi indescifrabil şi lipsei subiectului clin ultima frază." (Şi lotuşi, d. Scurtu îl pune!)

Să mai dăm două notiţe ca pildă pentru alte procedee curioase de editare a acestui „roman inedit".

a) „în text urmează : «*Cu* bolta ei puternică >, cuvinte pe care le-am eliminat fiind de prisos şi întune-

cînd fraza". (Aşadar, după ce tipăreşte lucruri şterse de Eminescu, elimină lucruri neşterse.)

b) „In text este un adaos inexplicabil care nu se vede unde ar aparţine". (Vasăzică la tipărire s-au făcut omisiuni din cauza încîlciturii textului.)

Acest concept, părăsit de autor, despoiat de ce i s-a părut lui mai bun, cu pasagii şterse, aşadar simplu brulion, pe care dintr-o cauză sau alta Eminescu nu I-a pus pe loc, d. Scurtu l-a tipărit în colecţia „Scriitorilor clasici" ca „roman inedit" de Eminescu.

Desigur, acest *Geniu pustiu* poate fi interesant pentru omul de studiu, care vrea să privească în intimitatea procesului de concepţie a lui Eminescu. Şi tipărirea lui poate fi justificată numai prin dorinţa de a aduce un serviciu acelor cercetători care tiu pot studia manuscrisul la Biblioteca Academiei. Dar un asemenea manuscris se tipăreşte ca atare, şi nu ca operă „inedită" în colecţia autorilor clasici.

Dar, în sfîrşit, această tipăritură, dacă nu e un „roman inedit" de Eminescu, poate oare servi cel puţin ca piesă pentru oamenii de studiu ? D. I. Scurtu ne spune că a corectat punctuaţia, limba, morfologia şi sintaxa. (Bietul Eminescu — agramat 1 Şi avînd nevoie de ajutorul altuia ca să iasă în public !... Dar în brulioane cine nu-i agramat ?) Deci tipăritura aceasta nu poate dispensa pe cercetător de manuscrisul de la Academie.

D. Scurtu, într-o privire mai generală asupra Geniu/ui *pustiu,* ne spune că : „romanul" e slab, „are şî defecte multe, chiar — în fond şi în formă", „insuficienţa observaţiei psihologice care-i *supărătoare,* apoi exagerarea evenimentelor şi a sentimentelor, repeţirile *jignitoare,* neclaritatea unor tablouri şi încărcarea frazelor cu prea multe frumuseţi *căutate,* artificiale".

Iată-l pe Eminescu un scriitor jignitor, afectat, supărător.

Aşadar, Eminescu a fost un mare poet şi un detestabil romancier, un romancier mult mai slab decît d-nii X sau Y. Şi dacă ne mai gîndim că, din cauza acelor *Poezii postume* (alte brulioane scoase la iveală), el nici ca poet nu mai rămîne un mare scriitor, ci unul neegal, cînd bun, cînd rău, şi uneori detestabil, atunci vom înţelege şi mai bine ce nenorocire i s-a întîmplat după moarte mult nefericitului nostru Eminescu.

Cu procedeul acesta — adică scociorînd prin coşul scriitorilor şi tipărindu-le încercările neizbutite, pe care ei cei dintăi le ştiau neizbutite — se poate înjosi şi ridiculiza orice scriitor din lume. Eminescu n-a voit să fie autorul unui roman. Eminescu n-a tipărit nici un roman. Eminescu s-a încercat în adolescenţă să scrie un roman şi a văzut că nu poate scrie un roman. Nu este o ofensă singeroasă adusă memoriei lui a-î declara romancier şi apoi a-l caracteriza ca romancier care „jigneşte şi supără"? Şi clacă am primi acest *Geniu pustiu* ca „roman *inedit"*, apoi Eminescu ar fi cel mai ridicol scriitor din lume şi un pur imbecil, căci ar fi unicul care să aibă în două opere *pagini întregi* la fel, cînd se ştie că un scriitor care se respectă evită repetarea unei singure metafore !

Cum se explică această îmbogăţire cu sila a operei lui Eminescu cu aşa-numitele *Poezii postume,* cu „romanul inedit" *Geniu pustiu* etc?

Sînt mai multe cauze.

Această dare în vileag a brulioanelor lui Eminescu începe după 1900.

1900 este o dată importantă în istoria noastră politică, socială şi literară. în preajma acestei date se întîmplă o mulţime de lucruri, din care nu vom aminti aici decît numai pe cele care ne trebuiesc pentru scopul nostru.

Atunci apare naţionalismul în literatură, printre ai căruia reprezentanţi vedem o mulţime de ardeleni. Ca un corolar, e înteţirea luptei, începută de alţii, împotriva literaturii „decadente", venită cînd apunea eminescianismul, luptă în care se disting prin îndîrjire scriitorii ardeleni.

Printre aceşti ardeleni se pun mai în evidenţă Cliendi (al doilea editor al *Poeziilor postume* — primul, fusese Nerva Hodoş) şi d. I. Scurtu (editorul Geniu/ui *pustiu).*

Aşadar, era vorba de a imprima literaturii un caracter naţionalist şi a distruge „decadentismul" de origine străină.

Era nevoie, deci, de modele literare mari, impunătoare, cu caracter naţional şi cu tendinţi naţionaliste Exista, fireşte, Coşbuc, dar el era numai unul, şi poezie sa, foarte naţională, nu era naţionalistă. Ar fi fost util

ca auxiliar în luptă, un mare scriitor, ca Eminescu. Poeziile lui Eminescu însă (afară de *Satira III* şi *Doina)* nu puteau servi naţionalismului, Iată ce zice Chendi în prefaţa *Poeziilor populare* ale lui Eminescu — dezgropate şi tipărite tot în aceeaşi vreme, de aceiaşi oameni :

„Dar notele aceste de romantism, care dealtfel se menţin pană la asfinţitul lui Eminescu, din simple ce sînt la început se complică în măsură ce cultura dobîndită îi deschide terene mai largi de reflexiune.. şi care din cînd în cînd fatal împing în umbră instinctul naţional al oricărui poet şi îl scot pe oceanul larg al poeziei universale, cum s-a întîmplat şi cu Eminescu"... „Influenţa străină l-a împiedicat pe neobservate a ajunge în deplină dezvoltare în limitele principiilor de artă naţională."

Această atitudine faţă de poezia lui Eminescu, ajuns la apogeu, nu este numai a lui Chendi, ci a întregului curent naţionalist de atunci.

Trecem peste curioasa idee de a deprecia poeziile din epoca maturităţii poetului, adică ceea ce e mai admirabil în Eminescu — şi ceea ce e mai meritoriu tocmai prin caracterul de universalitate al operei lui, care-l pune alături de marii poeţi ai lumii — şi ne oprim asupra acestui deficit de naţionalism al poeziei sale.

Chendi, d. Scurtu şi ceilalţi, naţionalişti şi ardeleni, deci de două ori naţionalişti, caută un remediu la acest deficit şi-l găsesc, mai întâi, în opera politică şi socială a lui Eminescu, pe care d. Scurtu o tipăreşte, făcînd un real serviciu publicului. Dar trebuia şi o operă poetică cu caracterele dorite de ei — şi atunci, cum aceşti scriitori erau şi funcţionari la Academie (şi aveau la îndemînă manuscrisele lui Eminescu), au găsit în hîrtiile lui opere mai puţin „universale", opere cu un caracter mai apropiat de ceea ce le trebuia lor.

Am vorbit altădată de *Poeziile postume* şi nu ne mai repetăm.

în Geniu *pustiu* e mult naţionalism şi foarte mult ardelenism. (Naţionalismul şi ardelenismul erau noţiuni aproape echivalente pe la 1900.) Deci *Geniul pustiu* era foarte binevenit, ca operă cu caracter de propagandă. D. Scurtu ne spune chiar că pricina pentru care a ţinut

"Să tipărească acel roman (plin de părţi „supărătoare" şti „jignitoare" ca talent) este caracterul lui educativ : „Cu toate acestea, zice d. Scurtu, romanul rămîne o lucrare cu valoarea ei *literară* preţioasă... prin *faptele istorice* din care se inspiră, prin *tendinţele lui naţionale sănătoase"*.

Dar publicarea *Poeziilor postume,* a *Geniului pustiu* etc. nu are ca pricină numai naţionalismul epocii, ci şi altele, secundare, auxiliare.

E, mai întâi, entuziasmul naiv al istoricului literar pentru orice hîrtie rămasă de la un scriitor mare cu care se îndeletniceşte. E, apoi, ambiţia, cam deşartă, de a-ţi lega numele tău, de editor şi adnotator, de acela al unui mare scriitor. E, după aceea, dorinţa unei case de editură de a-şi îmbogăţi colecţia de „clasici". Iată o curioasă mărturisire a d-lui Scurtu : „Cînd s-a tipărit ediţia I a romanului, nu *avusesem timpul să-l studiez mai de-aproape,* căci *editorul ţinea să-l pună* la îndemîna publicului cît mai curînd şi eu îi cedasem definitiv".

Noi ne adresăm aici tuturor caselor de editură, rugîndu-le să lase pe Eminescu în pace cu *Geniul pustiu,* să nu-l scoboare atît de mult în ochii celor care nu bagă de samă că acest „roman inedit" este un bruliom din adolescenţa lui Eminescu, în care el a şters multe pasagii chiar atunci şi din care a luat tot ce a fost bun şi a pus în *Sărmanul Dionis.*[1]

Credeam că şi cei ce au dezgropat-o ar renunţa astăzi la întreagă această literatură „inedită" a lui Eminescu. Astăzi nu. mal e nevoie de acea pedagogie naţionalistă de atunci, pe care o puteau servi hârtiile din coşul lui Eminescu.

[1] Am văzut un „critic" regretînd că Eminescu n-a fost un poet egal, adică că are si poezii slabe (cele din Postume), căci fără cele slabe (repetăm : din *Postume),* Eminescu ar fi fost, zice „criticul", unul din marii poeţi ai lumii. Aşadar, Eminescu nu e unui din marii poeţi ai lumii, pentru că nu şi-a dat foc brulioanelor ! Lucrul se mai poate remedia : să renunţe casele de editură la retipărirea acestor brulioane numite *Poezii postume,* „opere" tot atît de *„inedite"* ale lui Eminescu ca şi *Geniul pustiu.* Atunci Eminescu va redeveni un mare poet al lumii !

« Pe Ungă plopii fără soț»
(Considerații tehnice)

Pe lîngă plopii fără soț
Adesea am trecut;
Mă cunoșteau vecinii toți —
Tu nu m-ai cunoscut!

La geamul tău ce strălucea
Privii atît de des ;
O lume toată-nțelegea —
Tu nu m-ai înțeles.

De cîte ori am așteptat
O șoaptă de răspuns !
O zi din viață să-mi fi dat,
O zi mi-era de-ajuns.

O oară să fi fost amici [1]
Să ne iubim cu dor,
S-ascult de glasul gurii mici
O oară și să mor.

„Aceasta este o veche poveste". E povestea tânărului singuratic, timid și mai întotdeauna sărac. A eroului obișnuit in literatura epocii eminesciane. E „proletarul intelectual", rupt din clasa din care a ieșit, fără relații sociale, înamorat de obicei de la distanță de o fată dintr-o lume subțire, adesea din clasa boierească, pe care o idealizează, ca orice mic-burghez cultivat. E *Sărmanul Dionis* înamorat de Măria, care apare la fereastra casei boierești, e poetul romantic, înamorat de fata „De la fereastră" *(Poezii* de Vlahuță) —• mereu fereastra! —, e Dan înamorat de Ana, care-i apare în fiecare zi la fereastra de peste drum etc.

Simplicitatea situației și candoarea sentimentului din aceste strofe este redată prin procedee stilistice de o desăvârșită simplicitate. Expresii directe. Stil sărac. Nici un ornament. Nici o „figură de stil". Abia un epitet propriu-zis.

[1] „O oară", și nu „o oră", cum transcrie d. Scurtu, pentru că Eminescu a scris „o oară", pentru că „o oră" e științific și pedant, pentru că „o oră" e un hiat displăcut.

*C Acest procedeu este caracteristic întregii faze din urmă a poeziei lui Eminescu, faza de perfecţie şi de strălucire. în prima fază, a romantismului imaginativ — cînd era influenţat puternic de romantismul german (poezie tip : *Floare albastră)* —, Eminescu are stilul ornat, imagini bogate, (uneori copioase. Acum stilul s-a simplificat şi s-a concentrat.

Epitetul şi metafora sînt mijloace cu care imaginaţia remediază infirmitatea noţiunilor abstracte. Dar ele lungesc vorba. Epitetul şi metafora nu adaogă o idee; ele numai concretizează ideea. Iar Eminescu acum posedă ştiinţa de a întrebuinţa substantivul singur cu acelaşi maximum de efect ca şi cînd l-ar fortifica prin epitete ori prin comparaţii. Eminescu reuşeşte acum să pună într-un vers substanţa unei strofe. E triumful artei de a scrie. Acum cuvintele lui sînt încărcate de înţeles şi fac în sufletul cetitorului explozie de emoţii.

Dar Ia această simplificare Eminescu ajunge şi din cauza unei schimbări în concepţia sa poetică. în prima fază, el îşi îmbină întotdeauna sensibilitatea cu imaginile naturii. în prima fază e în poezia sa o comuniune cu natura, un fel de panteism. Fiind, aşadar, solicitat spre descripţie, trebuia să aibă stilul „image". E colorat şi in faza ultimă, cînd subiectul cere prin definiţie culoare (descripţia şi epicul din *Scrisori* şi consideraţiile filozofice, care fără concretizare ar fi proză curată).

în faza ultimă, Eminescu devine mai puţin atent la natură. Acum se concentrează asupra propriului său suflet. Altădată, ca să vorbim de poezia erotică, iubea iubirea, pe care o întrupa într-o femeie, văzută într-un decor poetic (de aceea poeziile lui pe atunci erau cam compuse). Acum iubeşte femeia. Conştiinţa întreagă îi este plină de sentiment. Acum îşi analizează sensibilitatea cu înverşunare, iar în analiza aceasta nu mai are ce căuta culoarea.

Dar acest stil este stilul clasic. Acum romanticul Eminescu — romantic în această fază prin subiectivism exclusiv şi prin concepţia vieţii — ne dă priveliştea rară a unui poet care emoţionează, hipnotizează şi transportă prin versuri scrise în stilul clasic.

Dar nu numai mijloacele de expresie sînt simple în strofele de mai sus, ci şi ideile... Trecea pe la casa ei, vecinii îl cunoşteau, numai ea nu-l cunoştea ,• clacă i-ar fi dat o zi din viaţă i-ar fi fost de ajuns... sau măcar

să fi fost „amici" o oară, să se „iubească cu dor" şi să moară !...

Aceste idei sînt nu numai simple. Sînt şi banale, iar unele, şi mai ales „o oară şi să mor" sînt chiar vulgare. Ultima este luată parcă de-a dreptul din *Dorul inimii.*

Şi atunci, pentru ce este atît de *îrumos?* E frumos tocmai prin simplicitate. E frumos pentru că *acesta* e în esenţa lui amorul tineresc. E frumos ca şi vechile recuzite ale poeziei : „luna", „izvorul" şi „filomela". E îrumos prin banalitate. E frumos prin naivitate. E frumos prin curajul candid al lui Eminescu de a spune aceste lucruri eterne, banale, simple şi naive.

Dar pentru a realiza această simplicitate — mai greu de realizat decît orice altă manieră — îi trebuiau lui Eminescu mijloace care se întîlnesc rar, îi trebuia puterea adîncă de simţire, sentimentul unui misterios acord între cuvinte şi al unei misterioase corespondente între sunete. Existau cuvinte şi sonorităţi unice, caro să redea ceea ce a voit el — şi Eminescu le-a găsit. în rezervoriul inconştientului său s-a închegat exact muzica aceea, care putea exprima mai bine iubirea tuturor visătorilor între douăzeci şi treizeci de ani...

Şi astfel, cuvintele şi ideile simple şi banale, au căpătat noutatea primei lor zile de creaţie — cum devine nou şi unic cuvîntul „te iubesc", cînd îl spune bărbatul pentru prima oară femeii iubite.

In aceste versuri, numai o singură expresie nu e proză curată: „pe lîngă plopii fără soţ". Şi nu e, fiindcă e descripţie. Iar aceste cîteva cuvinte evocă o epocă şi un mediu. E viaţa de altădată, patriarhală. E un decor atît de potrivit pentru sentimentalitatea asta simplă şi eternă şi pentru împrejurările pe care ni le evocă *Sărmanul Dionis, Dan, Din durerile lumii.* Şi un decor poetic prin definiţie, pentru că, oricum s-ar defini poezia, ea este în ultimul rezumat întoarcerea spre natură, refugiu din complicaţia civilizaţiei şi a cugetării reflexive.

Dar pentru ce anume „fără soţ"? Pentru ce această indicaţie şi precisă şi vagă ? „Fără soţ" e un epitet concret şi moral în acelaşi timp. Concret, pentru că dă o imagine. Moral, pentru că, mai întâi, e vag, şi apoi pentru că, în comparaţie cu ceea ce e „cu soţ", evocă

ceva stingher, neîmplinit, adică o stare de suflet concordantă cu economia întregii poezii.[1]

în faza lui ultimă şi strălucită, Eminescu întrebuinţează cu precădere epitete morale. Cuvinte ca „sfînt", „dulce" etc. sînt frecvente şi se găsesc repetate de la o pagină la alta. Aceste epitete sînt uneori comune şi banale — cum am văzut că banale şi comune sînt de multe ori şi noţiunile, şi ideile. Vom repeta aici acelaşi lucru ca mai sus : Eminescu a ştiut să dea o noutate şi o forţă incomparabilă poeziei generale şi universal umane, conţinută în astfel de epitete.

Iar faptul că în această fază întrebuinţează cu predilecţie epitete morale decurge din prioritatea pe care sufletul o are acum în conştiinţa sa asupra lumii externe, aceasta din urmă avînd acum pentru poet lot mai mult rolul de expresie a emotivităţii sale.

Trecem la partea a doua a poeziei,

în prima parte a vorbit tînărul romantic timid şi modest, Dionis şi mai ales Dan şi Radu.

în partea a doua, imediat după acel „să mor", din *Dorul inimii,* apare cineva atît de excepţional! Un Supraom. Procedeul de compoziţie are ceva analog cu acela al cunoscutei poezii a lui Heine, în care, după primele două strofe (un tînăr iubeşte o fată, fata iubeşte pe altul etc.) anume banale şi naiv-prozaice. urmează sfîşietoarea strofă : „Das ist eine alte Geschichte". întocmai aşa şi la Eminescu, partea primă serveşte ca piesă de sprijin părţii a doua şi o înalţă.

în adevăr, după tînărul care suspină la poarta Ei **în** zîmbetul vecinilor — apare Hyperion, încă şi mai mîndru decît în *Luceafărul,* conştient de superioritatea lui până la grandomanie (care-i şade atît de bine lui Hyperion-Eminescu şi care ne consolează de suferinţele acestui om, simţindu-ne feriţi să ştim că el îşi dădea bine samă cine este) :

Dîndu-mi din ochiul tău senin
O rază dinadins,
In calea timpilor ce vin
O stea s-ar fi aprins;

[1] B poate s/o concepte, ori un - ^ ^ o f c o S scurtă, repede şi apriga tragedie, care e versul misterios : „La gropana cu cmo ulmi .

Ai fi trăit în veci de veci
Şi rînduri de vieţi,
Cu ale tale braţe reci
Inmărmurai măreţ,

Un chip de-a pururi adorat,
Cum nu mai au perechi
Acele zîne ce străbat
Din timpurile vechi. [1]

In partea întâia, ideile şi cuvintele erau banale. Acum a venit în scenă Hyperion, şi totul s-a schimbat. In partea primă fraza era curentă, simplă, uşor de în ţeles. Aci fraza e lungă, complicată, savant ferecată ş concentrată pană la obscuritate. Un singur lucru comun; cu tot avintul imaginaţiei, stilul e lot simplu, alcătuit din părţile esenţiale şi principale ale vorbirii: substantive şi verbe. Dar partea aceasta a doua, solemnă prin conţinutul ei, începe printr-un fel de orchestraţie alcătuita din sonoritatea unor anumite sunete diseminate de-a lungul versurilor şi concentrate mai ales în toate cele patru rime ale strofei „Dîndu-mi din ochiul tău senin", una din strofele cele mai armonioase din Eminescu.

Şi acum strofa cunoscută :

Căci te iubeam cu ochi păgîni
Şi plini de suferinţi,
Ce mi-i lăsară din bătrîni
Părinţii din părinţi, •—

[1] „Inmărmurai", cum e în *Convorbiri,* şi nu „înmărmureai"; şi .Inmărmurai măreţ un chip de-a pururi adorat", şi nu „înmărmureai măreţ, Un chip de-a pururi adorat etc", cum se găseşte în toate ediţiile, căci „Inmărmurai măreţ" e legat direct cu „Un chip" etc. Greşeala vine din cauză că nu se bagă de samă că „Inmărmurai" însamnă : „făceai din marmură", „sculptai", adică nu se observă că Eminescu spune că, dacă ea l-ar fi iubit, ea ar fi trăit în versurile lui cît vor trăi şi ele, adică pană la amuţirea limbii române — că ea ar fi stăruit în admiraţia omenirii ca şi stahiile antice, aşa de perfecte, încît azi nu. mai au „părechi". Semnul de exclamaţie separator e şi în *Convorbiri,* dar aici trebuie să ne hotărîm să facem corectarea noi. Singurul care a transcris aceste versuri, corectînd, suprimînd semnul de exclamaţie, e Caragiale, în *Ironie.*

[In legătură cu semnul de exclamaţie amintit mai sus, Ibrăileanu revine în eroîa la volumul din 1926, în care publică acest studiu, precizindcă nici în *Convorbiri literare* nu se află semnul de exclamare între cele două versuri, ci doar o virgulă.]

care exprimă puterea sentimentului ce era să prezideze îa imortalizarea acestei moderne Beatrice ; care formează tranziţia la partea a treia a poeziei, tranziţie întemeiată pe contrast (dispreţul din partea a doua faţă cu pasiunea din strofa aceasta) şi care, în acelaşi timp, ne lasă să vedem că sufletul Demonului s-a înmuiat la amintirea pasiunii de altădată.

(Nicăieri poate Eminescu n-a exprimat cu atîta putere pasiunea iubirii — decît doară în versurile din *Te duci...* :

Şi te uram cu-nverşunare,
Te blăstămam, căci te iubesc.)

" „Te iubeam cu ochi păgîni" dă minunat înfăţişarea teribilă a amorului-pasiune, caracterul lui elementar, ceea ce are el refractar culturii şi civilizaţiei — a amorului sexual, identic sie însuşi de-a lungul vremii, clin caverne pană azi.

Iar aceste cuvinte i le spune femeii cu o superbă mîndrie masculină. Şi încă cu o mai superbă mindrie ii spune că aceşti ochi păgîni i-au lăsat lui „din bătrîni, părinţii din părinţi" — că a iubit-o nu numai cu iubirea unui singur om, ci cu patima acumulată a tuturor generaţiilor înaintaşe, cu puterea unei rase întregi. Eminescu a exprimat în versuri lapidare metafizica amorului a lui Schopenhauer în *Scrisoarea IV.* „Părinţii din părinţi" de aici e transcripţia analist-psihologică a celebrei metafizice. Eminescu îşi exprimă aici sentimentul iubirii în lumina şi din punctul de vedere al acelei teorii. „Vocea speciei" din celebra metafizică este un adevăr, dacă prin acest termen se înţelege acumularea ereditară în sentimentul iubirii sexuale. în adevăr, toate iubirile tuturor ascendenţilor unui om *vorbesc* în iubirea lui. Iată pentru ce se poate spune că în iubire se agită şi strigă cineva mai mare, mai puternic decît individul actual — ceva anterior şi superior lui.[1]

[1] Această idee o exprimă Eminescu aiurea, mai puţin psihologic, dar cu o rezonanţă metafizică incomparabilă :

Din ce *noian* îndepărtat
Au răsărit în mine (poeziile de iubire)
Cu cîte lacrimi le-am udat,
Iubito, pentru tine !

Dar „noian" aici mai înseamnă şi lumea profundă a întregului inconştient. Vezi şi *Note şi impresii* de G. Ibrăileanu.

C-da 7428 coala 7

Dar iubirea aceasta a fost ! După strofa culminantă, arzătoare de pasiune, urmează versurile pline ele o in diferenţă oboseală — partea a treia a poeziei :

Azi nici măcar îmi pare rău
Că trec cu mult mai rar,
Că cu tristeţă capul tău
Se-ntoarce în zadar.

Căci azi le sameni tuturor
La umblet şi la port
Şi te privesc nepăsător
C-un rece ochi de mort.[1]

La sfirşitul *Luceafărului* se simte ceva amar, un feî de obidă. Aici, nimic din această stare sufletească, sau aproape nimic, fiindcă iubirea a încetat. Iar perifrază prin care Eminescu declară că iubirea e moartă — „căci azi le sameni tuturor la umblet şi la port" — conţine o admirabilă observaţie. Cînd o iubea, ea era un exemplar unic, făcea parte dintr-o specie zoologică deosebită, reprezentată printr-un singur exemplar, care era ea. Şi tot ce ţinea de ea era unic, chiar şi haina. Este definiţia supremei iluzii de care e ameţit bărbatul cînd iubeşte cu fetişism. Cînd însă iubirea a încetat şi iluzia a dispărut, femeia a redevenit ceea ce este în realitate, a reintrat în specia comună umană. Atunci s-au întors în liniştea morţii şi toţi acei „părinţi din părinţi", care se agitau în pieptul bărbatului, iar ochii, clin „păgîni şi plini de suferinţi", au devenit „un rece ochi de mort", căci Eminescu nu uită să concretizeze cele două stări contrare, prin aceeaşi imagine, acordată însă cu împrejurarea.

Dar aici el nu se zugrăveşte numai pe sine, o zugrăveşte şi pe ea.

în cele două versuri pe care i le consacră, imaginea femeii e redată cu o delicată plasticitate şi în acelaşi timp cu nuanţa de melancolie a lucrurilor defuncte.

[1] Şi nu „ochi rece", ca-n ediţia Scurtu, adică „ochi rece".

fc Strofa ultimă, care din punct de vedere logic e o lonchizie, poate necesară:

Tu trebuia să te cuprinzi
De acel farmec sfînt
Şi noaptea candelă s-aprinzi
Iubirii pe pămînt,

leu toată frumuseţea ei, cu toată sonoritatea ei (mai ales fain versul al treilea), realizată prin aceleaşi mijloace ca ffi în strofa „Dîndu-mi" etc, ni se pare de prisos, căci M1n punct de vedere al logicei sentimentelor poezia Ilrebuia să se isprăvească în momentul culminant (şi ca |sentiment şi deci şi ca compoziţie), la versul „C-un rece fochi de mort", mai ales că ideea din această strofă ul-Himă e conţinută în strofele care alcătuiesc partea a * doua a poeziei.

G. Coşbuc

« *Vara* »

(Consideraţii tehnice)

Vara e poezia cea mai lirică din toată opera lui Coşbuc. Şi cea mai frumoasă. Dar acest adaos e pleonastic. Lirismul, după unii, dă măsura frumuseţii în orice gen iiterar. Un luoru însă e sigur : o poezie, cu cit este mai lirică, cu atît e mai poetică.

Impresia de vard o dă Coşbuc în acest imn prin cîteva trăsături, alese cu un superior simţ artistic din diversitatea aspectelor naturii.

Din cele trei strofe ale poeziei, două conţin elemente descriptive, avînd fiecare o altă „temă", iar a treia este pur lirică — concluzia sentimentală a celorlalte, izbucnirea inimii în faţa măreţiei şi eternităţii naturii.

Primul aspect al „verii" lui Coşbuc :

Priveam fără de ţintă-n sus —
într-o sălbatică splendoare
Vedeam Ceahlăul la apus,
Departe-n zări albastre dus, "
Un uriaş cu fruntea-n soare,
De pază ţării noastre pus.
Şi ca o taină călătoare,
Un nor cu muntele vecin
Plutea-ntr-acest imens senin
Şi n-avea aripi să mai zboare !
Şi tot văzduhul era plin
De cîntece ciripitoare.

Aşa se vede din toată Moldova muntele care urmăreşte pe călător cu silueta lui îndepărtată şi misterioasă, de la izvoarele Ceremuşului pană la Cetatea Albă, cum spune Cantemir — muntele moldovenesc prin excelenţă, cîntat de Asachi, Russo, Vlahuţă, Hogaş şi de atîtia alţi „amanţi ai naturii". Cea mai puternică impresie însă a Ceahlăului a dat-o ardeleanul de la

fNăsăud. „moldovan" şi el, s-ar putea zice, din cealaltă Sparte a „muntelui", Ceahlăul şi Năsăudul făcînd parte •din aceeaşi regiune geografică şi dialectală a României £ nordice.

Coşbuc însă a redat „Ceahlăul la apus", de dincoa-f: ce, probabil din valea Moldovei.

Strofa consacrată Ceahlăului e mai mult sugestivă Şdecît picturală. Ea evocă puternic priveliştea pentru cel icare a văzut-o şi a iubit-o — şi spune mai puţin aceluia care nu o cunoaşte. Versul : „într-o sălbatică splendoare", cu care se începe imnul, redă prima impresie a oricărui privitor : muntele în lumina orbitoare a verii. Cu aceşti termini abstracţi, care nu dau imagini precise şi nu limitează, Coşbuc reuşeşte să evoce priveliştea măreaţă a muntelui. Cuvîntul „splendoare" evocă albastrul infinit al cerului, reflexele strălucitoare ale stîncilor în lumina soarelui de vară. Cuvîntul „sălbatic" recheamă în minte aspectul haotic al munţilor, formele apocaliptice ale Ceahlăului şi ceea ce are el inaccesibil şi inospitalier. Dar puterea evocatoare a acestor doi termini simpli vine din juxtapunerea lor. Impresia puternică se datoreşte însumării psihologice a înţelesului lor. Iar sonoritatea dură a acestor două cuvinte *(sălb. splend)* redă şi ea duritatea stîncilor abrupte, aspectul de cataclism al Ceahlăului, văzut în lumina crudă a soarelui de iulie.

După acest vers, care redă prima impresie a privitorului : imaginea muntelui, cum s-ar zice, fără nici o contiguitate, urmează versul : „Departe-n zări albastre dus", care redă impresia imediat următoare, aceea a situării primei imagini, ca să vorbim pedant, dar exact.

„In zări albastre", şi nu, la singular, „în zare", fiindcă şirurile multe de munţi, dintre Ceahlău şi noi, care parcă ar vrea în zădar să-l ascundă, sînt tot atîtea margini ale orizontului, pe care se sprijină bolta cerului. Sentimentul îndepărtării e şi mai pronunţat astfel, cu atît mai mult, cu cît această mulţime de zări evocă si ceaţa albastră a depărtărilor mari, care estompează muntele şi-l fac mai formidabil şi mai îndepărtat. La acest sentiment contribuie şi ritmul versului. Cele patru accente ale lui, toate *principale* şi aproape coincidind cu sfîrşitul cuvintelor, ne *permit* să cetim : „De pâr,

te-n zări, albă, stre dus" — ceea ce „duce" imaginea muntelui tot mai în fund, cu fiecare „picior" al versului —, mai ales că rima, fiind masculină, silaba ultimă accentuată aruncă parcă cît mai departe imaginea conţinută în vers. Ideea din versul acesta şi ritmul lui îi dau apoi şi un însemnat coeficient afectiv: melancolia depărtării misterioase.

După imaginea limitată a muntelui din versurile de pană aici, imaginaţia poetului e deviată către un alt proces intelectual : compararea imaginii date cu o alta. Coşbuc compară muntele cu „un uriaş cu fruntea-n soare/, De pază ţării noastre pus", cu care ocazie mai aruncă o notă de pitoresc. S-ar putea spune că aici o cunoştinţă geografică substituindu-se impresiei directe, avem de-a face cu un deficit de poezie. Dar această cunoştinţă e atît de simplă, atît de puţin abstractă şi sentimentul că acest staroste al munţilor îşi păzeşte ţara şi neamul e atît de natural, încît acest element *adăogat* nu ni se pare distonant.

Restul strofei complectează imaginea muntelui prin adaosul unui incident caracteristic, care face tabloul mai concret şi ne dă în acelaşi timp senzaţia puternică a amorţirii naturii în căldura caniculară a verii :

Şi ca o taină călătoare
Un nor cu muntele vecin
Plutea-ntr-acest imens senin
Şi n-avea aripi să mai zboare!

„Ca o taină călătoare", pentru că nouraşii albi şi străvezii, care se opresc cu capul în Ceahlău în zilele de vară, au ceva ireal şi pentru că vin nu se ştie de unde, din necunoscut, din adîncimile cerului infinit.

Imobilitatea, lenea nourului ostenit de căldura verii e redată şi prin ritmul versului : „Pluteâ-n tr-acest, imens, senin" — în care, iarăşi, roafe accentele sînt principale şi cad toate mai exact decît în versul analizat mai sus, pe sfîrşitul cuvintelor, făcînd din el versul maxim al strofei şi al întregii poezii. Acest vers, nu numai că-ţi îngăduie să-l ceteşti cu cadenţa care redă lenea nourului, dar chiar te sileşte să-l scandezi astfel, din cauza acelei concidenţi a accentelor lui, toate principale, cu sfîrşitul cuvintelor. Afară de versul acesta şi de cel care îndepărtează Ceahlăul în fundul ţării, numai

Un singur vers mai are în strofa asta patru accente principale, care însă, necăzînd pe sfîrşitul cuvintelor, permit acelui vers să fie mai scurt, ori mai răpede. (Acum, este sigur că Coşbuc n-a cugetat la toate acestea. Procesul intelectual a fost inconştient — cum inconştient a tradus d. Sadoveanu în sonorităţi şi în ritm sunetul şi ritmul fatal al rîului în fraza: „Moldova curgea lin în soarele auriu, *într-o singurătate şi-ntr-o linişte ca* din veacuri".

Actul creaţiei poetice arată mai bine decît orice cît e de complex sufletul omenesc şi ce rol are inconştientul în viaţa sufletească. Cînd a scris „sălbatecă splendoare", Coşbuc avea în conştiinţă numai aspectul naturii, dar cînd i-au răsărit în minte cuvintele care să redea noţional acest aspect, i-au venit, fără să ştie, cuvinte nu numai proprii, dar şi cu o sonoritate adecvată. Şi tot aşa, în versul consacrat imobilităţii nourului, i-au venit, prin jocul delicat al inconştientului, cuvinte care nu numai că zugrăveau spectacolul, dar încă, prin accentele lor, complectau pictura. (O astfel de sensibilitate a aparatului psihic nu are nevoie de „vers liber" pentru „mulajul" stărilor sufleteşti.)

Coşbuc îşi încheie strofa făcînd să vibreze, deodată, de poezia verii, tot spaţiul dintre noi şi muntele îndepărtat :

Şi tot văzduhul era plin
De cîntece ciripitoare.

„*Tot* văzduhul", pană la zenit şi pană la Ceahlău, pentru că paserile se aud, tot mai departe şi mai departe, tot altele şi spre toate zările, că parcă văzduhul însuşi cîntă. Observăm că versul întâi are o binevenită greşeală de accent, oare trece neobservată şi care-l face mai răpede ; iar versul al doilea are numai două accente principale. Ritmul, aici vioi, e şi acum adecvat fondului.

In strofa a doua, poetul îşi întoarce privirile spre părnînt şi zugrăveşte al doilea aspect caracteristic al „verii" sale :

Privirile de farmec bete

(vers cam nenorocit din cauza ultimului cuvînt, ba poate şi a penultimului)

Mi le-am întors către pămînt •—
Iar spicele jucau în vînt,
Ca-n horă dup-un vesel cînt
Copilele cu blinde plete,
Cînd saltă largul lor vestmînt.

(comparaţia e fericită în sine, pentru cine ţine minte cum „joacă" spicele pe lanuri, şi are funcţiunea de a. anticipa asupra tabloului care urmează — şi de a amesteca şi mai intim natura şi omul, adică cele două elemente ale verii din această strofă) :

In lan erau feciori şi fete
Şi ei cîntau o doină-n cor.
Juca viaţa-n ochii lor
Şi vîntul le juca prin plete,

(amestecul năimii şi al omului, reducerea la unilato a impresiei de la imatură şi de la om se face prin repetarea noţiunii de joc : juca totul, şi spicele, şi vîntul de plete, şi viaţa-n ochi. Şi să se observe cum *joacă,* prin ritmul lor, şi înseşi aceste patru versuri).

Mici albi fugeau către izvor
Şi grauri suri zburau în cete.

In partea aceasta a poeziei, viaţa palpită cu putere („jocul" este exces, lux de viaţă) pe toate treptele sale, în holde, în vietăţile de pe pămînt şi din aer şi în om.

In această strofă, Coşbuc şi-a concentrat esenţa idilelor sale. Ceea ce este aici muzica vieţii, în idilele propriu-zise e materializat, particularizat, scoborît, s-ar zice, la realitatea practică, zilnică. *Omul* din această strofă nu pune o pată pe natura splendidă din strofa primă. Cu *ajutorul lui Coşbuc,* omul reuşeşte chiar să adaoge o notă la poezia naturii, confundîndu-se în frumuseţile ei. Entuziasmul dureros al inimii stîrnite de „sălbatica splendoare" a infinitului nu suferă nici o scădere în strofa idilică. Acelaşi sentiment de contopire cu natura. Aceeaşi renunţare la propria-i individualitate a omului cînd se simte murind. Sentimentul morţii este concluzia afectivă a iubirii de natură şi a confundării cu ea, şi strofa care urmează, ultima, e concluzia firească a celorlalte două :

Cît de frumoasă te-ai gătit,
Naturo, tu ! Ca o virgină !
Cu umblet drag, cu chip iubit!

(viziunea naturii ca o virgină, „cu umblet drag" I— observaţi elementul senzual — este o intuiţie adevărată. Natura şi femeia, iubirea şi moartea sînt înrudite. Acest adevăr banal nu mai are nevoie de cle/,- /voltare).

Aş vrea să plîng de fericit
Că simt suflarea ta divină,
Că pot să văd ce-ai plăsmuit!
Mi-e inima de lacrimi plină

(plină de o fericire dureroasă, simţită printr-o concepţie naturalistă şi panteistă)

Că-n ea s-au îngropat mereu
Ai mei şi-o să mă-ngrop şi eu !
O mare e, dar mare lină.
Natură, în mormîntul meu
E totul cald, că e lumină.

Vara este triumful soarelui în poezia lui Coşbuc şi în poezia românească. Dar Vara are un caracter aparte în opera lui. Numai strofa a doua are analogii cu restul acestei opere, cu toate că poezia din aceasta strofă este atît de deosebită de cea din idile prin idealizarea realităţii, prin emoţia ei muzicală, pe oare nu o dă niciodată pictura ori acuarela din idile. Strofa ultimă, care ar fi să exprime optimismul lui Coşbuc, nu are deloc a face cu poeziile în care el îşi exprimă „concepţia" vieţii. în acele poezii, Coşbuc dă sentinţe, reguli pentru conduită, se adresează voinţei, face filozofia energiei în luptă ori a resemnării stoice. Aici e altceva ,• e sentimentul de comuniune recunoscătoare cu natura, comuniune in viaţă şi în moarte, e (dacă putem da acest nume unei astfel de stări sufleteşti) optimismul unui om care se simte o parte din natură, pe care o concepe maternă, inconştient de cruzimea ei ofensatoare. Iar in strofa primă, unde acest mare pictor de peisagii a dat „pagina" lui cea mai frumoasă, tot atît de frumoasă ca cele mai alese din Eminescu, ei. şi-a schimbat cu totul viziunea şi atitudinea obişnuită.

Nu mai pictează, ci evocă. Versurile din acea strofă au o rezonanţă puternică; „notele armonice" vibrează încă multă vreme după ce sunetul fundamental a încetat. Aş spune că în strofa aceasta Coşbuc e aproape de Eminescu, dacă n-ar fi o deosebire esenţială : la Eminescu natura este expresia emoţiei lui, Eminescu transformă natura în propria-: substanţă şi, în hipertrofia personalităţii lui, el tinde să acapareze universul. în *Vara,* din contra, Coşbuc se pierde, se dizolvă el în natură.

în orice caz, vibraţia cea mai puţin deosebită de eminescianism din Coşbuc este emoţia din *Vara.*

I. Creangă

Ţăranul şi tîrgovăţul

Opere complete („Ostaşul român", Cernăuţi) e o ediţie frumoasă, îngrijită cu multă dragoste şi din venitul căreia un obol este destinat unui bust al lui Creangă la Cernăuţi.

Această „ediţie completă" ni se pare prea complectă, şi nu aşa cum a voit-o Creangă, care şi-a pregătit ediţia înainte de a muri — ediţia de Iaşi, mai bogată şi ea decît a voit-o el, executorii mai adăogînd ceva peste gîndul lui, şi nici într-un caz mai săracă.

De o bucată de vreme, dintr-un zel prea mare, dintr-un fel de nevoie de totalitate, scriitorii noştri morţi sînt îmbogăţiţi prea mult şi cam cu de-a sila. Am protestat adesea împotriva acestei generozităţi, cu ocazia unor ediţii ale lui Eminescu, ale lui Caragiale şi ale altora.

E un fel de epidemie de „opere postume", care de cele mai multe ori sînt numai postume, dar nu şi opere.

Să cercetăm această ediţie complectă.

Mai întăi, bucăţi cu paternitate îndoielnică.

în ediţia de faţă, ca şi în altele, se tipăresc versurile intitulate *Oltenii în Iaşi,* răspîndite pe vremuri în public şi despre care ni se spune într-o notă, pierdută în sutele de note de la sfîrşitul volumului, că se atribuie lui Creangă, deşi se crede că sînt de Miron Pompiliu. Atunci de ce se tipăresc aceste versuri în şir şi la fel cu alte bucăţi, mai cu samă că, dacă se vor fi potrivind cu *politicul* Creangă, nu se potrivesc deloc cu *poetul* Creangă, care, în arta sa — întrupare şi expresie a atitudinii ţăranului român din Humuleşti de pe acea vreme—, are altă atitudine, alt ton în materia aceasta, şi anume atitudinea şi tonul din Moş *Nichiior Coţcariul:* un dispreţ distant şi îngăduitor. Şi tot cu îndoieli asupra paternităţii se tipăreşte aici şi articolul *Misiunea preotului la sate.*

Apoi „postume" :

Calicul de la Tălpălari, o istorie oarecare, fără subiect popular, am zice fără subiect „Creangă", e *scrisă* de un domn care ar fi auzit-o din gura lui Creangă cu cîteva zile înainte de moartea scriitorului. Şi, în adevăr, se vede bine, bine de tot, dar de tot, că nu e scrisă de Creangă. Dar Creangă e Creangă prin talentul său, prin stilul său, prin farmecul său. E, în adevăr, proprietatea cuiva, chiar cînd e redactată de altul, o idee, o teorie, dar nu o bucată literară (mai ales cînd şi întîmplarea e un fapt întîmplat). „Poveştile" lui Creangă sînt ale lui Creangă nu prin subiect, prin „istorie", — oare sînt ale tuturora—, ci tocmai prin *forma* dată de el. E atît de clar lucrul acesta...

Făt-Frumos, fiul iepei ar fi să fie o „postumă". (Şi dacă ar fi, ar trebui indicat acest lucru.) Dar povestea nici nu e isprăvită măcar.

Noi am văzut pe vremuri la un anticar manuscrisul acestei poveşti şi nu l-am cumpărat, nu numai pentru că preţul era mai presus de resursele unui student, ci pentru că nu prezenta nici un interes estetic. Acum ne pare rău, căci, dacă am fi ştiut ce rol o să aibă, făceam sacrificii şi-l *confiscam.*

Noi credem că Creangă nici n-a avut de gînd să isprăvească această poveste şi s-o tipărească. Din toate poveştile lui, aceasta e singura unde întreg conţinutul e numai *miraculos.* în toate celelalte, adevărate nuvele din viaţa de la ţară, miraculosul e secundar şi de muite ori e un ingredient pentru puterea realistă a picturii oamenilor şi vieţii lor sufleteşti. în *Făt-Frumos, fiul iepei* e numai miraculos şi bucata nu are valoare clocit numai pentru limbă, dar o valoare inferioară, chiar şi din acest punct de vedere, faţă de alte poveşti, fiindcă puţinătatea fondului se traduce în puţinătatea limbii (observ în povestea aceasta muntenisme, datorite probabil zeţarului bucureştean, căci *Făt-Frumos, fiul iepei* a fost tipărit în *Convorbiri literare,* din 1898, cînd această revistă se mutase la Bucureşti. Mai observ cuvîntul „milă" în loc de „poştă").

Apoi, să se bage de samă că, de cînd începe să scrie *Amintirile,* Creangă nu mai scrie poveşti. De atunci n-a mai scris decît *Cinci pini,* care nu e poveste, ci o snoavă sau, mai just, rezolvarea unei probleme

ide aritmetică într-o anecdotă cu scop moral. După faza poveştilor, de cînd începe să scrie *Amintirile,* Creangă ; se simte mai scriitor, nu mai „spune poveşti" — poate i se pare că aşa e mai serios şi mai „literat" (acum scrie şi o piesă de teatru!). Poate... Cine ştie? Fapt e că în activitatea lui observăm două faze, şi in faza a doua nu mai pune la contribuţie miraculosul.

Făt-Frumos, fiul lepei trebuie să fi fost un manuscris vechi părăsit de Creangă sau, clacă e mai nou, un manuscris la care totuşi a renunţat, genul conţinutului lui nemaifiind în preocupările sale, ori considerîndu-1 *deja,* prea copilăresc.

Edi(ia cuprinde şi istorioare instructive ca *Acul şi barosul, Inul şi cînepa* etc, luate din cărţile de cetire pentru şcolile primare, alcătuite de Creangă în tovărăşia altor institutori.

Creangă a scris aceste istorioare nu ca poet, ci ca pedagog, cu un scop pur didactic, începător de didactic ! E ceva voit, combinat, şi nu acel joc al inteligenţei şi imaginaţiei, care este arta. Inferioare, din acest punct de vedere, şi mult inferioare, sînt „poeziile" lui Creangă, scoase clin aceleaşi cărţi de cetire, scrise copilăreşte pentru copii, de un om care nici n-a fost poet în versuri :

Clopoţelul de la gară
Dînd semnalul de pornire
To(i in grabă alergară,
Toţi cu toţi într-o unire.

Cum pot fi literatură nişte bucăţi scrise anume pentru a instrui şi educa pe băieţii din şcolile primare? ...Şi mai ales literatură a lui Creangă !

Frumuseţa supremă, sau ceea ce e suprem în frumuseţa operei lui Creangă este perfecta ei inutilitate. (De aceea bucăţi atît de bine şi de viu scrise ca cele două despre Moş Ion Roată, unde argumentează ori combate ceva, nu pot sta pe primul plan al operei sale.) El nu vrea să dovedească nimic în bucăţile sale cele mai bune, cum sînt *Amintirile* şi Moş *Nichifor Coţcariul.* Şl dacă din poveşti rezultă morala, pedeapsa celor răi etc, nu e vina !u.i...

Puţinele excepţii sînt şi defecte. Cînd vrea ceva, atunci acela care scrie nu mai e ţăranul din fundul sufletului lui, ci tîrgovăţul, uneori chiair insititutorul. *Cri-*

tica gramaticii lui Măcărescu e o pată în *Amintiri.* Aici nu vorbeşte artistei, ci institutorul oare combate şi vrea să dovedească. (Dar năuceala penibilă a lui Davidică cu gramatica e artă, căci e vorba de o scenă prinsă din realitate cu mult adevăr şi mult haz.)

Tot ce e orăşenesc în Creangă e inferior. Mai întăi, pentru că este ceva eterogen concepţiei şi expresiei generale a operei (tot aşa expresiile neaoş populare din Creangă ar distona vulgar în scrisul lui Maiorescu) ; şi al doilea, pentru că orăşanul Creangă era un mahalagiu. Cînd ţăranul din el, care rămăsese intact în fundul sufletului său şi pe care-3 putea evoca în ceasurile mari, apărea stăpîn în conştiinţa lui, alungind în chip radical pe mahalagiul de formaţie mai recentă •— atunci Creangă era nu numai un mare artist, dar şi un spirit de o fineţă neîntrecută şi în adevăr aristocrat — aristocratismul unei clase vechi, aşezate, cu tradiţii şi datini, cum erau ţăranii din Humuleşti din mijlocul veacului trecut.

Din acest punct de vedere, petiţiile lui la autorităţi, articolele lui, o parte din scrisorile lui, puse în „opera completă" ca parte integrantă a ei, strică, cu hotărîre, impresiei estetice.

Noi credem că Creangă trebuie ferit de orice pagină rămasă pe urma lui care se datoreşte tîrgovăţului din el, cînd aceste rămăşiţi sînt în adevăr rămăşiţi, şi nu bucăţi pe care el le-a scris ca artă şi a înţeles să le pună în opera sa de artă şi deci sîmtam siliţi să le primim ca atare.

Dacă cumva avem dreptate, atunci tipărirea versurilor intitulate de editori „Satirice (versuri inedite)" — triumful mahalagiului din Creangă — este o mare greşeală.

> **Azi am bani, azi am paraJe,**
> **Azi de lume joc îmi bat,**
> **La cazin şi-n tribunale**
> **Sînt primit şi-mbrăţişat.**
>
> **Onorabili şi cochete,**
> **Eu cunosc a voastră sete**

şi tot aşa mai departe... Acesta e omul care a scris vorbirea epică şi evocatoare de plaiuri şi de vremuri a lui David Creangă din Pipirig ?

I Aceste „Satirice" ne arată spiritul unui mahalagiu **fia** cafenea şi ne lasă să ne închipuim ce-ar fi fost, *ţpoate, Dragoste chioară şi amor ghebos.* Dar din lista tpersonagiilor piesei şi din numele lor, ca şi din pagina frămasă, ne putem face o idee de acea piesă de ., teatru". A, dacă ţăranul din Creangă ar fi zugrăvit *nwJiaîlaua* (domeniul atît de plicticos de mult exploatat de ; scriitorii noştri), ar fi fost foarte interesant. Dar, pe cît : se pare, nu ţăranul, ci mahalagiul satiriza mahalaua. Fără îndoială, ca document sufletesc ar fi fost şi această piesă interesantă. Pagina de manuscris cu *Dragoste chioară şi amor ghebos* era de vînzare alături de Fâf-*Frumos, fiul lepei* la anticarul de care a fost vorba mai sus.

Fireşte, dacă l-am feri de operele pe care nu le-a voit să le lase ca literatură, ar mai rămînea la pasivul lui, răspunzător de ele, numai acele pasagii datorite tîrgovăţului, atît de puţine, oare sîmt în opera tipărită de el în revistele literare.

Desigur, pentru studiul lui Creangă şi pentru biografia lui, e binevenit totul. Dar e nevoie oare ca aceste *documente* să fie trecute în opera lui literară ?

Şi fiindcă a venit vorba de biografia lui Creangă •— şi fiindcă multe bucăţi din ediţia aceasta nu pot avea, sperăm, nici pentru editori, decît un interes biografic (scrisori, petiţii, demisii etc.) — ne întrebăm întru cît avem nevoie şi de biografia lui de orăşan, la care se raportează toate aceste documente biografice ? Biografia aceasta ne poate satisface o curiozitate comună, explicabilă, legitimă chiar, cînd e vorba de scriitori scumpi nouă, dar nu ne explică nimic din opera lui Creangă, pentru că opera lui e, *tocmai,* în afară de viaţa lui de orăşan, s-ar putea zice că e *în contra* vieţii lui de orăşan.

Biografia, cîtă ne trebuie, pentru explicarea operei lui, e în *Amintiri.* Iar biografia aceasta, în partea ei esenţială, care a condiţionat pe scriitor, fiind a oricărui copil de ţăran din Humuleştii de-atunci, s-ar putea complecta cu reconstituirea vieţii din vremea aceea din Humuleşti şi cu evocarea pitorescului naturii din valea Ozanei.

Autorul profund — demiurgos — al operei lui Creangă e poporul ,• concepţiile lui Creangă sînt ale poporului ; ai lui Creangă e numai talentul, pe care-l are din naştere. Opera lui Creangă nu datoreşte nimic incidentelor biografice ale orăşanului din el, decît cîteva pete (efect rău) şi (efect bun, dar indirect) nostalgia după Humuleşti, care e un factor al poeziei lui. Dacă ştim, pur şi simplu, că a fost un transplantat fără cultură, ştim tot ce ne trebuie din biografia lui de tirgovăţ, ca să-l putem înţelege în totalitatea lui.

Dacă pentru cercetători e interesant tot ce-a rămas de la Creangă (ca şi „postumele" lui Eminescu), pentru plăcerea estetică paginile „postume" ale lui Creangă sînt, toate, dăunătoare. Creangă apare mai mic ; apare, apoi, impur. Şi e nedrept să se dea aceste pagini ca opere ale lui, laolaltă cu celelalte.

Ce-ar zice el dacă s-ar trezi şi ar vedea astfel de ediţii, el care a cunoscut torturile autocriticii şi autocorijării, cum dovedesc manuscrisele lui chinuite, în care se vede atît de bine lupta pentru tot mai frumos, luptă care constă mai ales în înverşunarea ţăranului din el de a curaţi manuscrisul, cu deosebire în privinţa limbii, de imixtiunea tîrgovăţului.

Din cele de mai sus, nu urmează că, dacă ar fi să recomandăm o ediţie a lui Creangă, din cîte există azi, n-am recomanda-o pe aceasta. Am recomanda-o, desigur, pentru că e mai exactă decît altele. Mai exactă — nu exactă.

La moartea lui Alexandru Macedonski

Moartea lui Macedonski a pus din nou la ordinea zilei eterna întrebare dacă acest om a fost sau nu un mare poet. Aproape toţi cei care au scris cu acest prilej s-au încercat să-l reabiliteze ca scriitor, iar d. Karnabatt, în dorinţa de a-l reabilita şi ca om, a căutat să-l absolve de vina că a atacat pe Eminescu nebun.

D. Karnabatt spune că Macedonski i-a mărturisit cindva că mult citata şi exploatata epigramă a scris-o fără să ştie că Eminescu e bolnav, fără intenţia de a o publica şi că a fost tipărită de Teleor fără ştirea şi învoirea autorului.

Se poate, dar e greu de crezut. în epigramă se spune că „un X pretins poet *acum* s-a dus pe cel mai jalnic drum ; l-aş plînge, dacă-n *balamuc*" etc... Cum ? Macedonski nu aflase că Eminescu e nebun ? „Drumul jalnic" pe care s-a dus „acum" pretinsul poet, „balamucul" sînt simple figuri de stil ? Şi numai o coincidenţă nefericită cu îmbolnăvirea lui Eminescu este cauza oprobriului subit care a zăcut Macedonski ?

Dar, la urma urmei, nouă ni se pare că în jurul acestei epigrame s-a exagerat în toate chipurile.

Nu se poate face o vină capitală lui Macedonski că a scris-o. Artiştii de obicei sînt oameni reci şi chiar răi, mai ales invidioşi şi, din cauza invidiei, nedelicaii. Istoria anecdotică a literaturii este plină de ciocnirile ridicole şi antipatice dintre acei care „pun steaua să zboare" şi „se îmbată de scîntei din stole".

Şi atunci, de ce atîta indignare pentru epigrama lui Macedonski ?

Bineînţeles, expresia invidiei lui a fost excesivă, neobişnuită.

Dar, în sfîrşit, indignarea publicului a fost într-adevăr atît de mare? Atît de mare încît să explice, sin-

gură, puţina trecere pe care a avut-o poezia lui Macedonski în lumea românească ?

Nu credem. Dealtmintrelea, Macedonski a avut întotdeauna o „şcoală", o sumă de partizani şi chiar admiratori, recrutaţi printre cei care aveau o psihologie asemănătoare cu a lui. Prin urmare, cînd a exprimat sufletul unei categorii, categoria şi l-a însuşit.

Acei care nu au găsit în poezia lui expresia sufletului lor era natural să nu vibreze la această poezie. Şi aceştia au fost enorma mulţime a intelectualilor de după 1880. Au fost cei născuţi „eminesciani" şi deveniţi mai eminesciani prin împrejurările sociale şi morale de atunci. Cum era să fie gustat şi selectat Macedonski într-o epocă care trebuia să fie „eminesciană" chiar fără Eminescu ?

Mai tîrziu a venit epoca ţărănisto-naţionalistă : Coşbuc, Goga etc. Nici atunci Macedonski nu putea fi omul vremii.

Desigur că atacurile sale împotriva lui Eminescu (şi altor scriitori scumpi publicului românesc) au mai îndîrjit opinia publică. Dar atît...

Pe de altă parte, Macedonski, cam exotic prin imitarea şi transplantarea la noi a unei poezii străine; cam factice, pentru că şi acea poezie străină, pe care o imita, era tot aşa, nefiind nici recunoscut şi încurajat, pierzînd, din cauza aceasta, sentimentului contactului sufletesc cu publicul, a tot abundat în sensul său, s-a tot singularizat şi a ieşit din literatură.

Macedonski, fără îndoială, a fost cineva. Cine nu e nimic nu face şcoală, nu stîrneşte pasiuni pentru sau contra. Dar i-au lipsit unele însuşiri esenţiale — pe lîngă lipsa lui de conformitate cu sufletul generaţiilor contemporane lui şi cu idealurile lor.

Macedonski, cu toate subiectele şi situaţiile pasionate din multe bucăţi în versuri şi în proză, cu toată sforţarea sa de a da o culoare strălucită stilului, a fost un scriitor abstract şi rece, între el şi realitate s-a interpus etern o pătură izolatoare.' El a fost lipsit cu totul de acel *realism,* de acea posibilitate de contact imediat al sufletului cu lucrurile, fără care nu există literatură •— nici clasică, nici romantică, nici simbolistă.

Avea arta, avea ştiinţa artei, avea, şi mai mult, cultul pentru artă, dar era lipsit de substanţă. Se zice

JCă era *causeur* minunat, că răspîindtea ou profuziune Kdei despre artă, că Incinta şi subjuga pe ucenici f— ca mai toţi scriitorii abstracţi, lipsiţi de puterea de •creaţie, ca toţi şefii de cenacluri, ca toţi iniţiatorii de f:curente nouă minoritare.

. Dar în lumea noastră — a noastră, şi nu numai a Jnoastră —, în care toţi ceilalţi urmăresc cu tenacitate Işi dibăcie folosul material, un om care a căutat imagini fşi rime cincizeci de ani în şir, un om care şi-a pierdut I vremea iniţiind în misterele artei cîteva generaţii de I: „efebi", ca mai apoi să-1 părăsească, devenind practici, • pe cînd el rămînea să predice altora, un asemenea om • merită nu numai toată stima, dar, într-o privinţă, şi |> toată admiraţia noastră. Căci nu se pot arăta multe exemple spiritului asupra materiei, ca întreaga viaţă a acestui om.

Duiliu Zamfirescu

La moartea lui

Cu Duiliu Zamfirescu s-a stins ultimul scriitor din generaţia cea mare, care apare pe scenă pe la 1880 şi in care putem pune şi pe Eminescu, căci abia atunci începe să fie înţeles şi recunoscut şi el.

Cu Duiliu Zamfirescu s-a stins ultimul scriitor din din scriitorii noştri, şi-a păstrat puterea de creaţie pană dincolo do vîrstă maturităţii, probabil din cauza acelei eredităţi de care a vorbit însuşi, poate cam superlativ, si din cauza neîntreruptelor sale preocupări intelectuale, care-i ţineau spiritul mereu viu şi-i dădeau necontenit puncte de vedere nouă.

Acest foarte însemnat scriitor n-a fost preţuit cum trebuia. I s-au disputat prea mult ori i s-au recunoscut prea tîrziu unele merite, iar altele niciodată.

Cauzele sînt variate.

începînd cariera literară cu Macedonski — iar debuturile sînt în genere hotărîtoare —, a avut de suferit într-o anumită măsură nu numai de pe urma propriilor sale scăderi, **ci şi** din cauza discreditului, acelei grupări literare, chiar după ce o părăsise. Apoi clasa lui socială, manierele „elegante", morga, antiţărănismul şi antklemocraitismul lui — în lumea „proletarilor intelectuali", care alcătuiau partea cea mai însemnată a publicului cetitor şi clin care se recrutau recenzenţii — l-au făcut antipatic, ca să spunem lucrurilor pe nume, fără putinţa unei despăgubiri din partea clasei sa/e, oare nu a făcut parte niciodată din publicul cetitor. S-ar mai putea adăoga la cauzele acestei antipatii şi teoriile lui cam paradoxale, prefeţele uneori sfidătoare, polemismul adesea intempestiv, **şi** articolul lui Gherea, care acum ni se pare o recenzie ca oricare alta, dar care atunci a făcut o impresie puternică.

Dar dacă aceste lucruri au dăunat întregii lui opere, poeziei i-au mai dăunat şi altele, şi de aceea el a fost ţnedreptăţit mai ales ca poet.

Lirismul lui potolit şi nevoia de lirism a epocii ,• caracterul clasic al poeziei sale : frumuseţea ei mai rece ; preocuparea de „alte orizonturi" şi unele ingrediente „culturale"; concurenţa primejdioasă a unor emuli ca Eminescu în lirism şi Coşbuc în idilă şi descripţie — iată atîtea cauze care, adăogate la cele pe ţ care le-am putea numi generale, au făcut ca acest foarte distins poet să nu pătrundă îndeajuns în conştiinţa publicului românesc, mult mai sensibil la opera unor poeţi inferiori lui, dar mai pe înţelesul şi gustul mulţimii. Ca să fim însă drepţi cu aceşti din urmă, trebuie să adăogăm că poezia lui Duiliu Zamfirescu e lipsită de forţă, de unitatea concepţiei, de acele însuşiri prin care poezia pune stăpînire pe suflete. Apoi, în această poezie se simte ca o umbră de artificialitate, de căutare. Aceste lipsuri şi aceste însuşiri negative justifică, măcar in parte, indiferenţa publicului mare. Dar dacă Duiliu Zamfirescu nu e un poet popular, în schimb e un poet iubit de artişti.

In roman, el a avut întotdeauna succes, bineînţeles nu un succes zgomotos, iar azi nu-l mai contestă nimene. Dacă în poezie şi nuvelă el culege polenul din orice grădină, în roman rămîne *acasă.* Romancierul zugrăveşte lucruri de ale noastre, atît de interesante pentru noi şi de caracteristice vieţii noastre. Din această viaţă, e! a prins un moment important ; „căderea neamurilor" şi „ridicarea noroadelor", şi, cum neamul care „cădea" era distins, el ne-a dat pagini admirabile de distincţie sufletească, pagini clasice — prin subiect, ca şi prin tratare. Şi iarăşi, cum lumea care se „ridica" era inferioară şi ridicolă — ca tot ce e nou —, şi hrăpareţă, el ne-a dat şi pagini realiste, cam şarjate poate, căci lumea aceasta ispiteşte întotdeauna pe caricaturistul care se găseşte într-un artist.

Prin romanele lui, şi mai ales prin *Viaţa la ţară,* operă luminoasă, simpatică şi încîntătoare (lipsită de episoadele filozofice şi de subtilităţile preţioase de analiză psihologică, ca şi de complacerea în a stărui nefiresc asupra unor maneje erotice, care pătează pe alocurea celelalte romane ale sale), Duiliu Zamfirescu

este unul clin scriitorii noştri de mina întâia şi unul dintre acei care nu s-au învechit deloc. Ba, avem impresia că el a devenit mereu tot mai contemporan, în deosebire de toţi ceilalţi din epoca lui, afară de Eminescu şi Creangă.

Viabilitatea în viiboirime a operei lui este ca şi probată, dacă această din urmă constatare e justă.

Duiliu Zamfirescu a atacat şi a fost atacat cu înverşunare. Socialişti, poporanişti, ţărănişti, ardeleni — el a luptat cu toată lumea, Şi, ca întotdeauna, polemicile au ajuns prea departe, şi clintr-o parte şi din alta.

Dar evenimentele mari din urmă au făcut pe mulţi oameni să-şi revizuiască unele stări de suflet, pe care îe credeau imuabile, şi lunga neînţelegere a încetat.

Politica însă i-a răpit aceşti din urmă ani, fără nici un cîştig apreciabil pentru ea (prezenţa unui om distins în cohortele ei poate chiar îi dăuna) şi cu destulă pagubă pentru literatura ţării.

Dar, într-o noapte de vară, Duiliu Zamfirescu a devenit indiferent pentru totdeauna la toate nimicurile mari şi mici ale lumii acesteia.

«0 *muză*» *şi* «*Viaţa la ţară*»

Bucăţile din volumul O muzd sînt greşit intitulate „nuvele", căci unele sînt amintiri, iar altele schiţe.

în „amintirea" care a dat titlul volumului, o fată de douăzeci şi patru de ani, cam fantastă, distinsă, inteligentă, de o sensibilitate excesivă, se înamorează de un poet în vîrstă de patruzeci şi patru de ani şi.. îl cere în căsătorie. Dar medicii îi spusese fetei că, dacă se mărită, va muri.

Poetul, fie din cauza verdictului medical, fie din cauză că, cu toată tulburarea pricinuită rle dragostea fetei, nu o poate iubi cu adevărat, fie mai ales din cauză că se simte prea în vîrstă pentru a-şi lua răspunderea fericirii ei, fie din toate aceste cauze, refuză propunerea. Istoria aceasta emoţionantă e scrisă cu multă de-

picateţă. Faptul, sau mai exact problema, se adaogă la *Seria cunoscută : Chateaubriand, Goethe, Ibsen etc, etc.

.v Mai importantă ni se pare această mică istorioară pentru psihologia lui Duiliu Zamfirescu sau pentru biografia lui morală. Acum patru ani, el a tipărit în *Viaţa românească* poezia Ce-a *mai fost,* care a stîrnit oarecare nedumerire. Acea poezie de dragoste era, în adevăr, cam stîngace în execuţie şi avea ceva nehotărît în atitudine : poezia aceasta de dragoste era scrisă la o vîrstă cu mult mai înaintată decît a poetului din O muzd. Iar în această amintire, Duiliu Zamfirescu are un parantez explicativ pus în gura eroului, care lămureşte, ni se pare, şi ceea ce e nehotărît în poezia amintită :

„Aş fi povestitor minciuinos clacă nu aş mărturisi că mă gîndeam la dînsa cu oarecare secretă speranţă de a-i plăcea. Firea noastră bărbătească nu iartă ; te poţi vedea în oglindă cu părul alb şi pielea încreţită şi totuşi să-ţi simţi inima trudită de violenţa poftelor tinereţii. Cred chiar că acesta este farmecul maturităţii bărbăteşti pentru unele femei fine ; ele simt lupta omului cu propriile sale porniri — spre deosebire de tineri care nu luptă cu nimic, ci numai îndrăznesc."

Iată şi cîteva versuri din poezia amintită :

Eu îi citeam. O biată carte
Cu rime şi filozofie
Mă ajuta să par cuminte.
„— Citeşti ca din bucoavne sfinte" —
Îmi zise ea.
„— Citesc şi par
Un înţelept de cărturar,
Fiindcă nu-ndrăznesc să iiu
Ceea ce *sînt : nebun şi viu*
Şi nu-ndrăznesc să-ţi spun că eşti
Atît de dulce cînd zîmbeşti etc.

E de regretat că poezia nu se ţine în atmosfera aceasta şi cade în realităţi brutale şi distonante cu această tonalitate de la început. Dar nu despre aceasta este vorba.

în mica teorie de mai sus, Duiliu Zamfirescu pune o problemă interesantă : iubirea dintre fiinţe de vîrste prea disproporţionate.

Natura împărechează fiinţe cît mai apropiate ca vîrstă. Aşa-i trebuie ei pentru scopurile sale. La oamenii simpli, mai aproape de natură, împărecherile nepotrivite se datoresc unor cauze care nu au nimic comun cu dragostea mutuală.

Omul civilizat s-a depărtat de natură şi în privinţa aceasta. Nu e deloc natural ca adolescenta „l'Occitanienne" să se înamoreze de sexagenarul Chateaubriand. Nu e deloc natural ca un bărbat să iubească femei mai în vîrstă decît el, dar biografiile scriitorilor mari ne arată necontenit această abatere de la normal. Pricina stă, credem, în însemnătatea tot mai mare pe care o capătă sufletul în „geneza" amorului la oamenii care, prin prea multă viaţă intelectuală, nu mai sînt *naturali.* Din punctul de vedere al naturii, fireşte că unui poet şi filozof de douăzeci şi cinci de ani îi convine, ca oricărui mascul, o fată de optsprezece ani. Dar din punct de vedere sufletesc — al nevoii de un suflet cu care sâ se „înţeleagă" —, se poate să-i convină mai bine o femeie „fină" de treizeci de ani, căci natura, acum, nu mai vorbeşte singură.

Dar să ne mărginim la problema pusă de Duiliu Zamfirescu.

După el, femeile „fine" pot iubi bărbaţi în vîrstă, pentru că simt impresionate de lupta din ei — dintre dorinţă şi conştiinţa vîrstei lor. Se poate. Dar vor fi rare cazurile cînd această iubire va fi adevărată, şi nu milă, ori efectul unui anior-propriu măgulit, ori, mai degrabă, amîndouă.

După Victor Hugo explicaţia e alta :

Car lo jeunne liommc est beau, mais le vieillard est grand . . .

Consolaţie de sexagenar ilustru şi de scrib închipuit... E posibil *să i se pară* unei femei că iubeşte pe un sexagenar pentru „mărimea" lui — dar atîta tot. în realitate, femeia simte altfel — că :

Le vieillard est grand, mais le jeunne homme est beau.

în sfîrşit, s-a spus că bărbatul matur are avantajul de a fi sensibil la „eternul feminin", pe cînd tînărnl juisează inconştient, fără a şti să preţuiască femeia. Da, aşa e — dar aceasta n-ar fi un motiv ca bărbatul matur

să fie iubit, ci cel mult preţuit de femei. (...între aceste trei personagii se joacă o figură inedită de cadril.)

Iubirea nu se poate întemeia decît pe simpatii şi afinităţi. Iar tînără fată a lui Duiliu Zamfirescu, dacă iubeşte pe poet, îl iubeşte nu pentru lupta lui lăuntrică, nu pentru că „le vieillard est grand", nu pentru că e sensibil la „eternul feminin", ci pentru că acest poet are un suflet care-i place ei — cum alteia, care nu-i „fină", unei fete de la ţară, îi place un flăcău care îi făgăduieşte, fără să-şi dea ea samă, copii viguroşi.

In poetul din „amintirea" lui Duiliu Zamfirescu persistă încă ceva mai mult decît tinereţa : copilăria. Sufletul poetului nu are patruzeci şi patru de ani ; are optsprezece. Dar, afară de aceasta, un intelectual, un om de imaginaţie, un om cu o intensă viaţă sufletească ajunge să-şi creeze un suflet, care nu mai este pur şi simplu o emanaţie proporţională cu trupul lui. Sufletul lui ajunge, prin hipertrofie şi, dacă se poate adăoga o noţiune contradictorie, prin condensare, mai autonom de materie, mai puţin în funcţiune de corp, mai identic sie însuşi de-a lungul vieţii.

Starea sufletească, despre care e vorba aici, nu are nimic aface cu senzualismul brutal, care izbucneşte uneori la vîrstă „critică". Iubirea poetului de la Rovere din O *muză* îi va parfuma cu amintirea ei tot restul vieţii, şi atîta tot :

„Ei, ce-ai cîştigat tu, della Rovere, că te-ai pmtat aşa de frumos ?

— Nimic. Atît numai că o doresc încontinuu. De cîte ori mă simt singur, sau cînd lumea mă răneşte, sau cînd sînt. nedrept, din fundul sufletului ostenit apare domnişoara d'Astuni.

Apoi, întoreîndu-se către ducesa Grazzioli :

— Iată, dona Niccoletta, cam ce ar fi o <<muză>."

Teoria din O *muză* şi versurile subiective din Ce-o *mai fost* arată că pe Duiliu Zamfirescu l-a preocupat teoretic **şi** practic problema melancolică a dragostei tîrzii.

Acum, că toate acestea sînt mizerii triste ale vieţii omeneşti, e sigur. E mult mai bine cînd coincid, cronologic, toate.

Dar să părăsim „marginea" acestei amintiri şi să ne întoarcem la schiţele din volum.

Aceste schiţe sînt satirice, ori mai exact ironice. Dispreţul lui Duiliu Zamfirescu e un dispreţ mai mult de clasă, în deosebire de al lui Caragiale, care are ca obiect pretenţia nefundată, prostia vătămătoare a oamenilor din deosebite clase sociale. Dispreţul lui Duiliu Zamfirescu e, apoi, mai mult al unui spirit elegant, pornit din jignirea sentimentului estetic de către bădărănia oamenilor rău educaţi din clasele inferioare.

Acest scriitor, care în tratarea „lumii bune" poate fi socotit, în adevăr, ca un scriitor în genul lui Tolstoi — în privinţa oamenilor de jos, mărginiţi, dizgraţiaţi de natură şi de societate, samănă mai degrabă cu realiştii francezi, pe care i-a tratat cu atîta dispreţ. Sub coaja nespălatului Platon Karataev, Tolstoi a găsit omul, ba încă pe adevăratul om. Un Platon Karataev însă, pentru Duiliu Zamfirescu, e un antropoid.

în aceste schiţe, scrise cu multă ascuţime de spirit şi aproape întotdeauna cu un adevărat simţ al măsurii, se simte o atitudine cam supărătoare ,- conştiinţa autorului despre superioritatea lui intelectuală şi estetică, în comparaţie cu vulgaritatea lumii pe care o zugrăveşte. El pare mereu mîndru că e deasupra acestor bestii inferioare şi că-şi poate păzi în toată siguranţa toga neatinsă de stropii care sar din noroiul unde se. bălăcesc ele. E un aspect ale acelei suficienţe, poate naivă şi in definitiv scuzabilă, care l-a pus adesea pe acest scriitor într-o lumină nefavorabilă.

Nici în schiţele acestea, apoi, Duiliu Zamfirescu nu se poate lipsi întotdeauna de acel polemism din prefeţe şi discursuri, care i-a stricat atît de mult. O curcă *romanţioasă,* aşa de reuşită în partea de la-ncepuf, aşa de nefiresc lungită mai apoi — faţă cu cerinţele genului —, mai este complicată şi cu o polemică împotriva unor adversari literari ai autorului, pe care o plasează într-un vis al curcii, stricînd efectul de pană aici, bazat pe umanizarea acelor însuşiri, numai, pe care le poate, avea în adevăr pasărea respectivă.

Şi acum *Viaţa la ţară!* Ne folosim de reeditarea ei, pentru a ne exprima admiraţia, pentru a contribui la o cît mai întinsă lectură a acestui roman şi pentru a-l propune spre meditare prozatorilor începători, nu ca

*să-l imite, ci ca să facă cunoştinţă cu o nobilă privire • şi tratare a vieţii.

Mai întâi, acest roman e lipsit aproape cu totul de acea filozofie care face pete dizgraţioase în alte opere ale acestui scriitor. în al doilea rînd, satira e serioasă şi justificată pe deplin. Tanasă Scatiul şi neamul lui e rău şi primejdios. E încă gorilă.

în *Viaţa la ţară* sînt multe lucruri. E cucoana Diamandula, mama duioasă, e Tinca, „fata", e „Micu", „poetul", de care însă s-a făcut prea mare caz, dar mai cu samă e Saşa Comăneşteanu, unul din tipurile cele mai ideale de feminitate din toate literaturile.

Saşa Comăneşteanu e o femeie practică, pozitivă, epilropul fraţilor ei şi vechilul moşiei lor comune, e o „fată bătrînă", simplă, cultivată, dar nu cultă, o fiinţă absolut normală, poate chiar cam *terre-ă-terre*, comparată cu eroinele 'de romiaai. Ea air fi o fiinţă de duzină, dacă n-ar fi în sufletul ei acel elan, acea aspiraţie la bine şi chiar la sacrificiu, şi dacă din sufletul ei, din toată fiinţa ei, n-ar radia acea căldură sufletească, acea „căldură tainică", de care vorbeşte poetul, şi dacă ea n-ar avea acea distincţie morală care face din această femeie un tip estetic desăvîrşit.

Saşa e creată cu mijloacele cele mari ale artei. Şi mai întâi cu zgîrcenie. Romanul este ea şi, cu toate acestea, dacă adunăm toate pasagiile. în care e vorba de dînsa, nu obţinem prea multe pagini. Şi totuşi, de la o vreme, ea parcă se detaşează din carte şi se încorporează în lumea realităţilor tangibile. Puţin ne spune scriitorul despre dînsa. El o înfăţişează trăind. E procedeul lui Tolstoi. Nataşa rîde, plînge, vorbeşte, în trei volume, fără ca Tolstoi să intervie altfel decît fonografiind-o şi cinematografiind-o, însă atît de selectiv —• numai ceea oe e esenţial şi caracteristic, adică numai ceea ce contribuie mereu la *crearea* ei.

Şi fiindcă amintim mereu de Tolstoi, să spunem un cuvînt despre apropierea ce s-a făcut între Duiliu Zamfirescu şi romancierul rus. Este Duiliu Zamfirescu un imitator, ori cel puţin un elev al. lui Tolstoi, pe care-1 admira?

E posibil ca scriitorul nostru să fi învăţat şi. la şcoala lui Tolstoi. Un scriitor e ucenicul literaturii întregi şi în special al scriitorilor cu care are o înrudire

sufletească şi deci îi plac, îi convin, îi frecventează st de la care nu poate să nu înveţe. Dar scriitorul, origina' atît datoreşte maeştrilor. Iar Saşa nu are nimic rusesc. E varianta noastră a tipului de femeie ideală, adică 3 femeii in care, datorită eredităţii şi mediului, s-au combinat armonios însuşirile de mamă, nevastă şi gospodină : însuşiri pe care selecţia le-a dezvoltat în temei" de-a lungul evoluţiei speciei, dar care se găsesc atît cr. rar în acea stare de puritate şi dozate. în acea proporţie, încît să rezulte o Saşa Comăneşteanu.

E atît de a noastră Saşa Comăneşteanu, încît "v. putem fixa clasa socială şi epoca. Saşa e din aceens; categorie ca şi femeile d-lui Brătescu-Voineşti, caic iubesc ca nişte „surori", pentru că iubirea lor e o iubire pur omenească, adică cu multă participare a sufletului. Acest accent pus pe partea sufletească din iubire dă «r caracter deosebit, special amorurilor imaginate de aceşti scriitori. Pană Trăsnea e bătrîn în comparaţie cu nevasta lui. Tot aşa Udrescu. Şi nici Casierul şi Elen*. Cioranu din *Două surori* nu mai sînt tineri. Saşa Comăneşteanu are fire de argint. în aceste iubiri psihologia îşi ia drepturi mari asupra fiziologiei. De aceea sini. nu numai posibile, ci şi adinei şi impresionante.

Dar această lume de obicei e lumea Saşei, e clasa boiernaşilor. Hotărît, ceea ce este mai distins în literatura noastră se datoreşte boierimii mici — Alecsanciri, Duiliu Zamfirescu, d. Brătescu-Voineşti sînt martori.

Am vorbit prea larg despre psihologia acestei ciase şi a scriitorilor ieşiţi din ea în studiul despre d. Brătescu-Voineşti. Cu o altă faţă a problemei, importanţa micii boierimi în cultura română, m-am ocupat in *Spiritul critic*...

D. Brătescu-Voineşti ne-a dat mai ales bărbatul ideal din. această clasă — cu tonul d-sale liric; Duiliu Zamfirescu ne-a dat mai ales femeia clin aceeaşi clasă — cu tonul lui liniştit, mai realist.

Dar această clasă **a** fost. Acum *Pană Trăsnea Sfîntul, Neamul Udreştilor* şi *Viata la ţară* sînt pagini de istorie, care închid suprema distincţie atinsă cînrîva de sufletul românesc, dezvoltat în condiţii prielnice subfierii intelectuale şi morale a rasei.

Ionel Teodoreanu

« La Medeleni»

D. Ionel Teodoreanu a debutat acum şapte ani cu notaţii metaforice şi cu „legende". De la aceste „jucării" (cum le numea însuşi), expresie a primei tinereţi, un fel de acordare preliminară a instrumentului, artei sale, d-sa a trecut la schiţe şi nuvele (din care o parte alcătuiesc volumul *Uliţa copilăriei),* şi ele cu un pronunţat caracter de „jucării", dar anunţînd deja pe romancierul, de azi, prin grija detaliului, prin varietatea pe.-onagiilor şi prin evocarea atmosferei, de familie. *Cel din urmă basm, Ş-atunci, Vacanţa cea mare, Căsuţa* pr, *.şilor* sînt pregătiri sau mai bine exerciţii de roman, sînt preludiile *Medelenilor.* Sînt, într-un sens, ca *Oamenii din Dublin* ai lui James Joyce faţă cu *Ulysse.* Dar, mai cu samă, una din forţele creatoare ale d-lui Ionel Teodoreanu se manifesta cu putere în aceste nuv'-e : marele său talent de a crea tipuri de femei şi în special (ceea ce este mai greu de creat) tipuri de fete. Ioana din *Vacanţa cea mare,* Sonia din *Cel din urmă basm,* Magda din *Căsuţa păpuşilor,* Mira din ,Ş-aîunri nu cedează ca putere de viaţă şi graţie nici unui tip feminin din literatura noastră (afară de Saşa Comăneşteanu), iar aceste tipuri, deşi foarte deosebite unul de a;!nl, au ceva comun (afară de Ioana), au vivacitatea, in... virlualismul, *crâneria* Olgutei — ceea. ce arată predilecţia artistică a d-lui Ionel Teodoreanu pentru această categorie feminină —, deşi a creat admirabil şi upul *cellalt,* în Monica.

Jocuri de artă copilăreşti în „jucării" şi „legende" — apoi *adolescentă* combinare de „jucării" şi de creaţie In schiţe şi nuvele — şi în sfîrşit creaţie matură, dar incintător de vioaie şi tinerească în *Medeleni* — iată „evoluţia" d-lui Ionel Teodoreanu. Această dezvoltare normală, paralelă cu ordinea experienţei, sale asupra vieţii şi cu ordinea în care se dezvoltă însăşi litera-

tura în genere, este, *a priori,* o garanție a sincerității sale artistice și făgăduința unei dezvoltări normaile a scriitorului pană la ultimile posibilități ale talentului său.

Acest acord cu ordinea experienței se observă și în însăși conceperea și realizarea *Medelenilor,* unde d. Ionel Teodoreanu a început cu copilăria eroilor, pentru a urma cu adolescența și apoi ou maturitatea lor •— căci trebuie de accentuat că *Medelenii* nu sînt romanul copilăriei, ci al unei generații. „Roman al copilăriei" e numai *Hotarul nestatornic,* pentru că... este primul volum al epocii acestei generații. *Hotarul nestatornic* e tot atît de mult sau de puțin romanul copilăriei, ca și *l'Aube și Le Matin* ale lui Romain Rolland. Le *Matin* este „hotarul nestatornic" al unui om; *Hotarul nestatornic* este „le matin" al generației care avea douăzeci de aaii la începutul războiului nostru.

Stăruiesc asupra acestui fapt, nu numai pentru a defini pe d. Ionel Teodoreanu, care nu este „romancierul copilăriei", ci și pentru a defini *Hotarul nestatornic,* pentru că acest volum e conceput în funcție de celelalte și multe lucruri din el sînt premisele unor „concluzii" din volumele următoare. De unde urmează că multe din însușirile acestui volum nu pot fi judecate în toată cunoștința de cauză, decît în perspectiva acelor volume.

Pe de altă parte, cu toate că *tlotarul nestatornic* este o parte a unui tot, analiza acestei părți nu ar putea fi de ajuns pentru a defini arta de romancier a d-lui Ionel Teodoreanu, pentru că *Hotarul nestatornic* are ca obiect foarte special vîrsta copilăriei. Acest obiect a determinat, în chip special, concepția și executarea operei, deci compoziția ei.

Copiii nu acționează ca oamenii mari, nu merg pe făgașuri cunoscute, determinate de idei, de presiunea socială, de norme de morală și de „sociologie". Viața copilului e spontaneitate, neprevăzut. Adultul continuă. Copilul începe mereu,- acțiunea lui e mereu creație nouă, din nou. Așadar, în viața copilului nu poate fi vorba de evenimente, ci numai de întîmplări, nu poate fi vorba de intrigă, de conflicte, de peripeții, de înnodare și desnodămînt. Acțiunea e fără cauzalitate evidentă și obișnuită, fără finalitate cu scadentă îndepărtată.

Cu termeni din alt domeniu, am zice că *Hotarul nestatornic* nu are „acte" (I, II, III...), ci numai scene şi tablouri sau, mai exact, că este alcătuit dintr-o serie de „momente" (mă gîndesc la titlul lui Caragiale).

Şi-n adevăr, în *Hotarul nestatornic* personagiile sînt de obicei arătate, şi nu expuse, acţiunea prezentată, şi nu povestită. întrebuinţînd termeni gramaticali, d. Ionel Teodoreanu îşi pune personagiile mai mult la prezent decît la trecut.

De aici abundenţa dialogului. Privite pe deasupra, fără a le ceti, paginile volumului fac impresia unui exces de dialog. Atîta dialog într-un roman al vieţii mature ar fi un defect. în romanul de intrigă, „cu subiect", cu peripeţii, în care acţiunea *merge* spre deznodămînt, prea multul dialog este un balast şi o frînă. Dar aici, în aceste „momente", dialogul este însuşi materialul — şi însăşi *creaţia.* Dialogul are menirea să înfăţişeze personagiul, să-l realizeze, ca şi în arta dramatică.

Dar creaţia prin dialog este creaţia prin excelenţă.. Această concluzie, ştiu, vine în contradicţie cu opinia curentă, care pretinde că d. Ionel Teodoreanu este un liric. Dar acest liric (căci este liric, sau, mai bine, este *şi* un liric) e unul din cei mai puternici şi mai puţin subiectivi crealari.

Lirismul din opera d-lui Ionel Teodoreanu, cînd nu e lirismul autorului în faţa naturii, ori lirismul personagiilor sale lirice (pe care le redă cu obiectivitate, deci cu lirismul lor), este atitudinea creatorului faţă de personagii, adică faţă de creaţia sa, este răsunetul personagiilor în sufletul său. Dar aceste personagii sînt create foarte obiectiv, sînt foarte vii şi foarte deosebite unul de altul. Un subiectiv, cu alte cuvinte, un om care nu poate ieşi din el însuşi, transpune în el personagiile operei sale şi deci toate samănă cu el, sînt variante ale fiinţei sale (afară de cele confecţionate de el din carton). D. Ionel Teodoreanu, din contra, se transpune el în personagiile sale, se diversifică în ele, ia forma lor, le trăieşte. (Adică are diverse posibilităţi sufleteşti şi facultatea de a şi le lămuri sieşi şi a le realiza pănâ la capăt — căci, afară de comedie, observarea realităţii joacă nu mai mic rol în creaţie decît cetirea în propriu-ţi suflet a diverselor posibilităţi sufleteşti.)

Această obiectivitate se putea observa şi în nuvelele sale, cu toate că acolo sentimentul autorului *hi preajma* personagiilor era mai puternic. Dar, încă o data, una e obiectivitatea tipului şi alta e răsunetul tipului în sufletul creatorului lui.

Efectul cel mare produs de opera d-lui Teodoreanu asunra publicului se explică, mai înainte de toate, prin această putere de creaţie obiectivă, căci aceasta e calitatea adevărată a unui romancier ; celelalte, sînt ingrediente.

Şi-n adevăr, în *Hotarul nestatornic* d. Ionel teodoreanu, „liricul" acesta, are, se poate zice, halucinaţia vieţii (gîndiţi-vă numai la Olguţa...). Personaj,iic sale i se impun, se impun imaginaţiei sale cu actele, cu gesturile, cu vorbele lor. Cu toate că aceste personagii trăiesc din substanţa vieţii proprii a autorului, ca la orice creator, dar ai impresia că această substanţă, se încheagă în personagii după voia lor, şi nu a autorului. Personagiile cresc în sufletul autorului, fiecare conform cu legile dezvoltării proprii, hrănindu-se cu sufletul autorului, ca plantele, oricît de diverse, din substanţa aceluiaşi pămînt. Adevăratul, creator este pană la un punct iresponsabil de creaţia sa, pentru că este dominat de ea. El numai o stilizează. Personagiile se nasc şi, mai ales, se dezvoltă după voia şi firea lor proprie. Se zice că Dickens şi Dostoievski nu ştiau mai dinainte ce-au să mai facă personagiile lor. (Şi cred că nu este un singur cetitor care să nu simtă că aşa se petrece şi cu crearea Olguţei). Iar Balzac spunea foarte serios : „Să lăsăm asta şi să ne întoarcem la realitate, la Pere Goriot". Dacă personagiul nu i s-ar fi impus, vorbele lui Balzac ar fi şarlatanie şi poză.

Dar mai ou samă viaţa copilărească — spontaneitate, ilogică, neprevăzut — nu mi-o pot închipui redată fără această lăsare în voie a personagiului să facă ce vrea, conform cu logica lui ascunsă, simţită ele autor prin pură intuiţie. Şi ci. Teodoreanu are în grad înalt această intuiţie, această halucinaţie —- viziunea acestui neprevăzut, acestei eterne născociri a copiilor.

Dar — şi aceasta se cuprinde în cele spuse pană aici —, vivacitatea creaţiei sale nu atîrnă numai de *acest* talent al său, ci şi de realitatea pe. care a zugrăvit-o, D-sa a zugrăvit cea mai vie realitate, căci

viaţa copilăriei este mai vie decît a maturităţii. Şi nu numai pentru că organismul fizic şi sufletesc al copilului este mai nou, mai tînăr, mai neuzat, ci şi din altă cauză. Normele în care e îngrădită viaţa omului matur, norme care nu-l mai constrîng *din afară* (asta n-ar fi nimic ! Copilul e şi el constrîns destul din afară, ba poate mai mult), ci dinlăuntru, din partea conştiinţei lui, aceste norme împuţinează viaţa, o reduc, o canalizează pe acele făgaşuri de care vorbeam mai sus. Desigur că normele sînt o adaptare a speciei, au de scop, în ultima analiză, să prezerve viaţa în lungime, să împingă termenul fatal cît mai departe, dar aceasta prin încetinirea vieţii, căci normele sînt regule de economisire a vieţii, ne învaţă s-o cheltuim chibzuit, ca să dureze cît mai multă vreme. Sînt un *pisaller.* Extensiune pe socoteala intensităţii. *Aurea mediocritas.* Copilăria însă e cheltuială nebună de viaţă, risipă dezordonată — pentru că are de unde şi pentru că nu există frîna internă. Şi cine redă viaţa copilăriei, cine poate s-o redea redă, prin chiar aceasta, mai multă viaţă, o viaţă mai vie. Aşadar, la forţa talentului de creaţie contribuie şi obiectul asupra căruia se exercită acest talent. Şi e cazul d-lui Ionel Teodoreanu din *Hotarul nestatornic* şi din *Drumuri.*

Să se observe siguranţa cu care instinctul său artistic (intuiţia sa, halucinaţia sa) îi dictează d-lui Ionel Teodoreanu natura acţiunilor personagiilor şi cît de bine e dozată copilăria acestor personagii, atunci cînd, în adolescentele *Drumuri,* se amestecă cu zorii maturităţii. Şi cum, odată cu acest amestec, se schimbă, adaptîndu-se, şi „compoziţia" operei.

în *Drumuri,* compoziţia are încă mult din procedeul „momentelor", dar deja începe subiectul şi intriga, pentru că personagiile încep să fie „mari". Şi mai cu samă Dănuţ. Din cauza complicaţiilor sentimentale, el nu mai este copil. Şi acţiunea lui acum ajunge mai şablonată, începe să intre pe făgaşuri cunoscute (este amant, cu tot ce-i impune acest ipostas), păstrînd, bineînţeles, încă mult din copilăria din care iese abia acum. Olguţa însă se comportă cu aceeaşi spontaneitate ilogică ca şi în *Hotarul nestatornic.* Viaţa ei nici în *Drumuri* nu are încă „subiect". Nici aici ea nu continuă nimic; creează din nou, şi parcă din nimic. Olguţa,

C-da 7423 coala 9

care la zece ani era, din cauza inteligenţei şi voinţei ei, mai mare decit Dănuţ — acum, din cauză că nimic n-a angrenat-o încă în viaţă (cum pe Dănuţ l-a angrenat legătura cu Adina), a rămas tot copil. Şi simţim că Olguţa va păstra şi de aici înainte mai multă copilărie, acea copilărie care este semnul distinctiv al fiinţelor de elită, vii, inteligente, curioase de viaţă, spontane, refractare la conformism, rezistente la anchilozare morală, la mecanizarea vieţii.

Legea vieţii este frica de moarte, adică evitarea a tot ce poate scurta timpul scurt cît mai avem încă de respirat. (Se poate dovedi că şi preceptele moralei celei mai înalte şi mai „dezinteresate" se reduc, în ultima analiză, tot la această lege.) Orice semn, orice precursor al morţii este oribil, şi orice semn de viaţă intensă este încîntător. Şi aceasta e o cauză pentru care gustăm şi lăudăm în artă expresia vieţii cît mai puternice. Dar viaţa împuţinează viaţa. Materia nobilă şi elastică se durifică cu vremea. Ţesutul devine coajă. Pe partea sufletească, aceeaşi anchilozare şi scleroză, şi din cauze organice, şi din cauza presiunii sociale, care pune viaţa în tipare. Iată pentru ce copilul este atît de încîntător. Şi iată pemtiru ce d. Ionel Teodoreanu este un scriitor atît de âmcîntătoir : în *Hotarul nestatornic* şi *Drumuri,* d-sa redă viaţa cea mai spontană, cea mai vie — şi nu numai pentru că zugrăveşte deocamdată mai mult copii şi adolescenţi, ci şi pentru că din viaţa *oricui* (a zugrăvit şi oameni maturi) alege şi redă ceea ce e mai spontan şi mai viu sau, mai just, fiindcă alege pe acele fiinţe care-şi păstrează mai îndelung şi mai mult „copilăria" (d. Deleanu, Herr Direktor etc).

Un tip numai, tipul idealei d-ne Deleanu, este matur, lipsit de copilărie, ori cedînd rar copilăriei.

Conştient sau inconştient de semnificaţia creaţiei d-nei Deleanu, d. Ionel Teodoreanu dă dovadă prin această creaţie de o viziune exactă a economiei romanului său. *Medelenii* sînt o mică lume aparte, o familie în adevăratul înţeles al acestui cuvînt. *Medelenii* sînt, *în sfîrşit,* burghezia noastră aşezată, superioară. De unde urmează că, deşi perfect individualizate, tipurile din roman au totuşi o pecetie : spiritul „Medeleni". Iar fiinţa care reprezintă, care deţine normele medelenis-

mului este d-na Deleanu. (De aici eterna discordanţă dintre ea şi Olguţa, dintre normă şi spontaneitate.)

La ea, aşadar, nu poate fi deloc vorba de neprevăzut, de discontinuitate, de creaţie mereu din nou, ca din nimic — ceea ce-şi poate permite d. Deleanu în mai mică măsură, iar Olguţa, la extrem. D-na Deleanu, păstrătoarea normelor familiei şi a normelor de viaţă adaptată la exigenţile sociale, nu mai poate avea copilărie. Şi nu are.

Dănuţ şi Olguţa fac parte din Medeleni, fiecare în felul său, cu totul al său. în definiţia lor, genul proxim e medelenismul şi diferenţele specifice sînt temperamentele lor. A zugrăvi aceste diferenţe, adică a crea individualităţi foarte distincte, dar a reuşi, în *acelaşi timp,* a păstra acestor individualităţi şi pecetea genului lor comun, nu este un merit banal, şi d. Teodoreanu are şi acest merit.

Iar acest merit este cu atît mai remarcabil, cu cit d-sa a avut de individualizat fiinţe greu de individualizat în artă, pentru că şi în natură nu sînt încă destul de bine individualizate. Căci dacă societatea nivelează pe omul matur, copilul, la rîndul lui, cu toată viaţa exuberantă din el, încă nu e individualizat complect din cauza puţinei lui dezvoltări. (Numai supraomul lui Nietzsche ori eroul ibsenian ar avea destulă vîrstă, pe de o parte, şi ar fi destul de dezrobit de societate, pe de alta, ca să fie individualizat cît poate fi un om pămîntean.)

Omenirea primitivă e mai puţin diversificată. Un om samănă mai mult cu altul decît în societăţile înaintate. Sălbaticii sînt turmă ; oamenii civilizaţi sînt indivizi. Dar copilăria e, într-un sens, omenirea primitivă. Divergenţlle dintre copii sint linii oare apucă în direcţii deosebite, dar abia au început să se lungească, şi deci sînt încă aproape una de alta, ca spiţele roţii cînd abia au pornit de la osie. Oricît s-or fi deosebit la cinci ani, dar la cinci ani Sheakespeare şi Kanl desigur că sămănau mai mult decît la patruzeci de ani. A distinge bine deosebirile mici şi a le reda presupune idziune ascuţită, şi individualizairea aitît de puternică a micilor eroi ai d-lui Teodoreanu este un merit mai mare decît individualizarea unor eroi maturi. Acum,

cînd cetim *Hotarul nestatornic,* lucrul ni se pare simplu, ca tot ce este bine reuşit.

La impresia produsă asupra publicului de *Medeleni* a contribuit şi chipul în care tipurile sînt variate şi în acelaşi timp şi ceea ce s-ar putea numi raportul estetic dintre personagii, sau dintre coloratura lor. (Problemă pe care am dezvoltat-o aiurea vorbind de Caragiale.)

Zece tipuri, oricît de individualizate, dar reprezentînd, să zicem, acelaşi temperament, vor da unui cetitor plăcerea, mai mult intelectuală, a diversităţii în unitate şi a unui taleimt superior în nuanţări, dar îi vor reda, în fond, mai puţină viaţă, îi vor deschide fereastra asupra unei porţiuni mai restrînse de umanitate.

Zece tipuri din categorii sufleteşti şi sociale cît mai îndepărtate vor da cetitorului şi mai mult senzaţia vieţii şi, ceea ce e mai important, creaţia va fi mai pitorească. Olguţa, Monica, Dănuţ, d. Deleanu, Herr Direktor, Mircea Balmuş, Tonei etc. — atîta varietate, atîtea feluri de oameni, tind tot mai mult să epuizeze psihologia umană.

Dar această varietate devine şi mai pitorească atunci cînd juxtapunerea produce efect estetic prin natura tipurilor ca : Tonei şi Mircea Balmuş : d. Deleanu şi Herr Direktor; Mihăiţă Balmuş şi cucoana Catinca Balmuş etc. Că viaţa reală nu adună numaidecît pe oameni în acest raport, nu face nimic. Arta este artă, adică artificiu, şi nu realitate. Totul e chestie de măsură şi tact — ceea ce nu aveau în vedere romanticii cu contrastele lor simpliste, strigătoare, naive.

Dar piatra de încercare a forţei de creaţie este consecvenţa tipului cu el însuşi de-a lungul vremii, mai ales cînd personagiul e dus din copilărie la vîrstele următoare. Să se observe cu ce fineţă şi tact a introdus d. Ionel Teodoreanu tulburările adolescenţei în sufletul poetic al Monicăi. Şi cum tulburările au luat exact culoarea sufletului Monicăi, culoarea „romantismului" ei. Sau cum a amestecat visătoria lui Dănuţ de la zece ani cu izbucnirea naturii lui de la şaptesprezece ani, amestec atît de bine dozat în alternanţa de brutalitate şi stîngăcie, de senzualism şi poezie, şi mai ales în sentimentele lui de dragoste, împărţite între angelica Monica şi mai substanţiala Adina, şi chiar în senti-

montul şi purtarea lui faţă numai cu Adina, considerată de el totodaltă şi ca o Beatrice, şi ca o Rosa la Rosse. Ce patimă chinuită şi chinuitoare sparge sufletul aceluia pe care-l ştim atît de concentrat la zece ani, atît de deprins să trăiască din risipa propriei sale substanţe sufleteşti ! Dar creaţia lui Dănuţ are o semnificaţie şi mai largă. în Dănuţ din *Drumuri,* d. Ionel Teodoreanu a pictat, adică a început să picteze, caracterul tulbure al adolescenţei, amestecul de idealism şi de impuritate — a pus cu putere problema greu de descifrat a acestei vîrste ingrate —, ne-a dat replica naţională a atîtor opere străine, în care, de o bucată de vreme, se tratează această problemă. Dar, în deosebire de mulţi scriitori străini care pleacă de la problemă, d. Ionel Teodoreanu creează fără nici un gînd teoretic, poate chiar fără să-şi dea samă de înţelesul psihologic şi social al creaţiei sale, ceea ce garantează şi mai mult autenticitatea creaţiei.

Dar tipul cel mai frapant este Olguţa, atît prin natura personalităţii sale, cît şi prin cantitatea de viaţă acumulată pe numele ei. Dacă în construirea Monicăi. şi a lui Dănuţ, autorul recurge şi la analiză — pe Olguţa o realizează aproape numai prin acţiune. Olguţa este creaţie pură. Personalitatea ei reiese mereu — se adaogă, creşte în mintea noastră — din faptele ei, din născocirile ei, din verva ei, din necontenita zbatere de viaţă, pe care d. Teodoreanu, cu un instinct infailibil şi cu o generozitate superbă de creator, le acordă eroinei sale de-a lungul *Hotarului* şi al *Drumurilor,* fără să se dezmintă şi fără să-şi dezmintă tipul un moment. Aşa cum ne-a arătat-o d. Teodoreanu pană acum, pană la vîrstă de şaptesprezece ani, îmi pare că Olguţa e tipul de femeie cel mai reuşit din literatura noastră şi un tip tot atît de reuşit ca şi ale lui Caragiale. De pe acum, toată 'lumea vorbeşte de ea ca de o cunoştinţă. Olguţa este o fiinţă cu care se compară fetele din lumea reală : „O Olguţa". Şi încă tipurile caragialiene au avantajul genului literar respectiv, căci creaţiile comice sînt mai frapante, prin definiţie. Şi trebuie să amintesc apoi din nou că tipurile cele mai greu de creat sînt cele de fete.

Pe lingă aceste personagii pe care le cunoaştem încă de copii, există în opera acestui „romancier al copilăriei" o mulţime de personagii vârstnice, create cu acelaşi talent de a insufla viaţa, de a conferi tipului o individualitate tranşantă. Voi .remarca, mai ales pentru siguranţa cu care autorul se mişcă în sfera creaţiei sale, pe Adina, animalul superb, redat mai ales ca atare (căci acesta este rolul ei în economia romanului), a cărei psihologie sumară nu este altceva decît sufletul corpului ei. Apoi d-na Deleanu, „mama"; d. Deleanu, tatăi-camarad, frate mai mare al Olguţei şi pană ia un punct copilul ei, epicureu, aproape *jemanlişist,* om care parcă înţelege totul, chiar cînd nu înţelege totul, suportînd greu sentimentul responsabilităţii, avînd întotdeauna resursa unui optimism ad-hoc în faţa complicaţiilor care i-ar reclama energie; Herr Direktor, moldovean stilizat *ă l'americaine,* dar *macle în Germany* .- occidentalism, automobil, monoclu, *sell-governement;* magistratul Mihăiţă Balmuş, pensionar cu anticipaţie, care-şi poartă decenţa moldovenească în uliţa Popa-Nan; cucoana Catinca Balmuş, care „cîntă în casă" sub privirea uşor ironică de blîndeţă a lui conu Mihăiţă, femeie bună, deşteaptă, neastîmpărată, „originală", un fel de Olguţa de modă foarte veche. Şi Tonei („m...mă...mă...Balmuş!"), liceanul din grupul lui Dănuţ, dezmăţat, chefliu, chiulangiu, palavragiu, băiat de resurse, „băiat bun". Tonei acesta — cine este el ? E aşa ele viu, aşa de adevărat, aşa de *văzut,* încît aş fi aplecat să cred că d. Ionel Teodoreanu l-a copiat după cineva din viaţa reală, dacă n-aş şti că un personagiu copiat nu trăieşte niciodată într-o operă de artă, căci copierea este servilă şi taie aripile creatorului, Acest Ionel e unul din acele tipuri din cărţi pe care ai impresia că l-ai întâlnit undeva, şi nu-ţi aduci aminte unde. Acest Tonei e un mic *tour-de-iorce* de creaţie.

Dar în *Medeleni* trăiesc, fiecare cu individualitatea Lui, şi .tipurile arhisecundare, personagiii care abia apar, cum sînt de pildă servitoarele Anica şi Profira. Aceasta poate că se datoreşte şi conştiinciozităţii de artist a d-lui Teodoreanu, căci un artist adevărat nu lasă nimic, nici utn detaliu cît de mic, fără să-i dea toată arta de care e capabil. (Renan admira pe arhitecţii greci,

şi Proust pe cei medievali, pentru că au pus toată arta lor chiar şi în acele părţi ale templelor şi catedralelor care poate nu aveau să fie văzute de nimene niciodată.) Dar nu e nevoie numaidecît de această conştiinciozitate. Un creator adevărat nu poate să nu vadă individualitatea, personalitatea oricăruia din tipurile pe care le aduce în scenă fie şi pentru un moment. Vede mereu. Personagiile sale, chiar cele cu un rol i incidental, „joacă" pe scenă. E proba sigură a unei mari puteri de creaţie.

Cîteva excepţii... scot regula în relief.

Aşa Mircea Balmuş, prietinul lui Dănuţ, suspinătorul Olguţei, mi se pare un tip mai nelămurit, un tip creat parcă mai mult teoretic, ca să ocupe un loc in şahul psihologic al *Medelenilor,* un tip parcă nu venit în foman, ci adus de d. Teodoreanu. Ori poate nelămuritul lui Mircea Balmuş corespunde cu nelămurirea încă a personalităţii lui Mircea Balmuş? Oricum, d. Ionel Teodoreanu nu ne-a dat lămurit această nelămurire.

Dar cu Gheorghiţă, *groom-\i* lui Dănuţ, ce-a voit să facă d. Ionel Teodoreanu ? Un personagiu credincios, cinstit, firesc, o „Mioriţă" în palatul american al lui Herr Direktor? Acest Gheorghiţă nu-mi place (ori e o idiosincrazie a mea?). Nu ştiu ce milogeli, marghioleli, dulcegării, ş-apoi scrisoarea aceea a lui, pseudoţărănească, către d-na Deleanu, compusă de... d. Ionel Teodoreanu atît de filologic, conform cu toate regulele de transcripţie a fonetismului dialectal ! (Adevărul e că omul incult nu-şi poate consemna... fonetismul!)

Hoitărît, d. Ionel Teodoreanu nu poate zugrăvi satisfăcător pe ţărani. Nu-i cunoaşte. N-are de unde pleca în crearea lor. Iată şi Moş Gheorghe... Moş Gheorghe poate stoarce lacrimi multor ochi frumoşi, albaştri, căprui şi negri, dar Moş Gheorghe este un ţăran cam de carnaval. Prea mult justifică autorul ideea de „moş", iar ideea aceasta însăşi e în mare parte o închipuire.

Eram să uit pe Fiţa Elencu (dintr-o generaţie defunctă de „Medeleni") care, într-o privinţă numai, explică ereditar pe nepoata ei Olguţa. E unul din tipurile cele mai frapante — în bună parte redat oarecum indirect, prin sentimentele celor care au cunoscut-o şi chiar prin actele lor. Furia împotriva broaştei, expe-

diţia în contra animalului fantastic zugrăvesc şi ele răutatea şi inima de cremene a Fiţei Elencu — şi ceva din ceea ce a moştenit de la ea Olguţa, şeful expediţiei ; inteligenţa aprigă, individualismul, independenţa şi... impertinenţa.

Din toate aceste elemente analizate pană aici. d. Ionel Teodoreanu a creat o realitate nouă : Medelenii sînt o mică lume deosebită, adăogală la lumea creată de arta noastră naţională. Iar oamenii d-lui Ionel Teodoreanu nu sînt noi numai pentru că d-sa a încetăţenit în poezia română o categorie socială pană acum absentă : familia burgheză aşezată, beneficiind — şi pentru suflet — de înlesnirile materiale acordate, de istorie acestei clase. Oamenii d-lui Ionel Teodoreanu sînt noi şi prin nuanţa lor sufletească, acordată • lor de poetul care i-a creat. în ei, realitatea românească se recunoaşte perfect, dar nuanţa lor, datorită autorului lor, este *sui generis.* Acolo unde însă un scriitor transfigurează mai mult, unde nici nu se poate concepe altfel creaţia decît ca o transfigurare pronunţat personală — în pictura şi poezia naturii —, d. Ionel Teodoreanu şi-a creat şi mai tranşant lumea sa proprie. După cum se poate vorbi de o natură Sadoveanu, tot aşa se poate vorbi de o natură Teodoreanu. O natură, dacă se poate zice aşa, senzuală şi în acelaşi timp foarte spiritualizată şi simţită cu nu ştiu ce elan în suflet, aş zice cu un suflet purtat de aripi, dacă imaginea n-ar fi barocă. Dar această calitate are şi neajunsurile ei : unele accente prea lirice, unele adjective şi unele întorsături sintactice, care dau prea pe faţă nu sentimentul, ci entuziasmul pentru natură. Şi mai cu samă abuzul de poezie în termenul al doilea al comparaţiei, în aşa-numitul „termen impropriu". Căci la d-sa acest termen nu are numai rolul de „a face imagine", adică de a lămuri, colora, frapa atenţia, ci şi pe acela de a produce un efect poetic, chiar atunci cînd ceea ce are de spus nu cere poezie. Vreau să spun că uneori poezia termenului impropriu „nu este în chestie". Dar acest poezism devine tot mai rar în scrisul său.

Cu această uşoară rezervă, care în curînd nici »u va mai avea obiect, trebuie să recunoaştem în d. lo-

nel Teodoreanu pe cel mai autentic şi mai încîntâlor poet în proză al naturii de la Hogaş, Sadoveanu şi Galaction încoace.

în poezia naturii, d. Ionel Teodoreaniu este mai ales ceea ce se cheamă un scriitor nou, un modern. Observator calm şi minuţios al vieţii omeneşti, d. Ionel Teodoreanu este un impresionist în faţa naturii. D-sa nu
1 pictează, de obicei, prin percepţii, ci prin reprezentări arbitrare. Intuiţia sa descoperă în lucruri însuşiri ascunse — şi reprezentarea lucrurilor nu poate fi cea obiectivă, „socială", ci foarte personală. De aici nevoia de a compara mereu. în expresia d-lui Ionel Teodoreanu se ascunde aproape întotdeauna un „ca", realizat, fie prin simpla comparaţie, întreagă ori prescurtată în metaforă, sau prin epitetul metaforic, fie prin mai radicala *comparaţie* numită transpoziţie de senzaţii.

Realist în „roman", impresionist în poezia naturii — acest amestec de medelenism moldovenesc şi de impresionism modern nu este unul din farmecele cele mai mici ale poeziei d-lui Ionel Teodoreanu. Impresionist în descripţie şi adesea în expunere, d-sa este tolstoist în crearea vieţii umane prin bogăţia şi minuţiozitatea detaliului realist şi prin puternica evocare a atmosferei în care circulă personagiile sale.

Dar haina în care d. Ionel Teodoreanu. îşi îmbracă toată această creaţie şi această poezie ! Nu există un alt scriitor român care să-l întreacă în strălucirea acelui „strai de purpură şi de aur", care este stilul artei. Retuşarea pe care o face manuscriselor sale constă mai ales în stingerea stilului. Culoarea şi strălucirea îi vin de la sine, îl obsedează, i se impun. D-sa creează imagini şi epitete tot atît de natural cum produc flori în april zarzării pe care-i iubeşte atîta (şi de care cam abuzează). Şi, pe urmă, trebuie să-şi sărăcească, conştient, stilul. Dar, bineînţeles că „stilul" d-lui Ionel Teodoreanu nu constă numai în culoare. D. Ionel Teodoreanu şi-a făcut din limba română un instrument sigur şi de preţ. Şi a reuşit s-o supună, s-o adapteze la tot felul de idei şi de sentimente — şi s-o „intelectualizeze", cum se zice astăzi, fără s-o desmedelenizeze. Numai graţie acestui stil, d. Ionel Teodoreanu a putut să facă pagini de mare artă din scenele în care d-sa surprinde indiscret *duo* lui Dănuţ şi-al Adinei, scene de o

îndrăzneală rară în orice literatură şi în care a spus *totul,* fără, sper, să ofenseze tare aici pe „duduca de la Vaslui". Ştiu, aceasta se datoreşte şi poeziei acelor fapte ; mai simplu : sănătăţii şi normalităţii acelor fapte, Senzualismul din acele scene e, în adevăr, grav, nu are nimic din *grivoiserie-a* care transformă naturalismul în pornografie. Dar, totuşi, acest naturalism păgîn nu poate trece fără un stil superior. Cînd Anatole France a permis tinerilor săi eroi să uite realitatea pe mormîntul maestrului îngropat cu o zi înainte şi ne-a zugrăvit scena, n-o putea face posibilă în artă fără o infinită ştiinţă şi graţie a stilului. Şi tot aşa Eminescu. cînd ne-a spus goliciunea fetei de împărat şi generoasa furoare creatoare a lui Călin.

Creator, poet şi artist, d. Ionel Teodoreanu are teate însuşirile să creeze o lume nouă, o lume a sa, şi o lume încintătoare. E abia la început. E în ziua a doua din cele şase.

Demostene Botez

«Floarea pămîntuiui»

D. Demostene Botez, care ocupă în poezia română Şactuală un loc de primul rang, n-a fost un precoce. La \debuturile sale, în cei doi-trei ani dinainte de război, d-sa era un poet prea direct-sentimental, puţin cam flasc şi cam uniform şi fără o pronunţată hotărîre de a ocoli căile bătute, deşi cîteva bucăţi de atunci au putui intra cu drept de egală cetăţenie în *Floarea pomînlului,* ca de pildă frumoasa elegie *Castanii,* cu versurile ei sonore şi spaţioase :

Pe sub castani cu frunza mare eu mi-am purtat ades tristeţa,
Cînd părăsită sta de vorbă cu sine însăşi tinereţa.

în deosebire de mai toţi poeţii noştri, d. Demostene Botez a dat mai mult decît făgăduia, fapt care constituie un pronostic favorabil viitorului său literar.

După război, am avut cu toţii surprinderea plăcută de a intîlni în d. Demostene Botez pe altcineva şi anume pe *cineva* — un poet în toată puterea cuvîntului. 'S-ar zice că impresiile serioase, profunde şi grave, simţite în anii teribili, adineindu-i sufletul, i-au relevat sie însuşi personalitatea sa adevărată. Aceste cuvinte nu vreau să spună că d. Demostene Botez a devenit un poet social, un poet revoltat sau, cel puţin, un poet de concepţie în legătură cu zguduirile morale, pe care le-am suferit cu toţii într-un fel sau altul. D. Demostene Botez a rămas acelaşi poet subiectiv, cu atenţia întoarsă încordat asupra propriului său suflet pe care uneori îl detailează fibră cu fibră, pe care alteori îl exprimă prin imaginea, transfigurată de însufleţire, a lumii externe.

Efectul tranşeii a fost de altă natură : d. Demostene Botez s-a întors mai personal, mai profund, mai concentrat şi mai tragic.

Numai o singură diată aoest poet s-a uitat pe sine însuşi, atunci cînd pierdusem podoabele ţării şi cînd a exprimat durerea tuturora în funebrele elegii intitulate *Munţii.*

Şi dacă ne-ar fi permis să exprimăm aici dorinţi, am formula-o pe aceea ca d. Demostene Botez să poala ieşi mai des din el însuşi : egotismul este o limitare.

D. Demostene Botez a fost — şi poate fi — revendicat de „modernişti". în adevăr, d. Demostene Botez, este uneori un poet de senzaţii, şi mai ales de senzaţii curioase şi stranii, de o stranietate care adesea nu e departe de a atinge morbiditatea, ca în minunatul *Somn,* în care senzibilitatea se eliberează sau este pe punctul de a se elibera de controlul raţiunii, ceea ce ar putea constitui însăşi definiţia unui important aspect al modernismului:

Mă simt o greutate inutilă,
Pe care-n clipa ultim-o arunc,
Durerea doanne-n mine ca-ntr-un prunc
Şi dac-aş vrea să mişc un braţ, mi-e silă.

îşi toarnă-n mine vechiul ei contur
Mumia mea de vreme dezgropată
Şi ca-ntr-o piramidă dărîmată
Sc adînceşte-n noaptea dimprejur.

îmi pastişez, aşa, propria-mi moarte,
Şi. noaptea a trecut fără să ştiu.
Visez tăcut şi-adînc, şi-ntr-un tîrziu
De mine însumi viaţa mă desparte.

Această poezie conţine o luxuriantă eflorescentă de senzaţii interne. D. Demostene Botez introduce pentru întâia oară în poezia noastră acest fel de senzaţii, şi-1 introduce în chip fericit. în acelaşi gen ca şi *Somnul* este şi puternica halucinaţie organică *întuneric.*

Pagini ca acestea sînt impresionante prin sforţarea, încoronată de succes, pe care o face poetul spre a pătrunde, ca un scafandrier în subconştient ca să scoată perle. E o zămislire, o germinaţie de senzaţii, adesea de senzaţii penibile, la ecloziunea cărora asistăm, (şi aceasta este o plăcere mai mult), urmărind sforţarea

,'onştiinţei de a surprinde şi formula ceea ce e sub iragul ei — sforţare uneori excesivă, atunci cînd are jparenţa unei încercări de a viola inconştientul, prin Sntervenirea prematură şi inoportună în procesul de Pgestaţie. în aceste momente, poetul e în clipa care precede imediat dezagregarea psihică, e în punctul de unde începe la unii decadentismul, la cei mai mulţi şarada. Iar meritul d-lui Demostene Botez este că are arta de a rămînea înţeles chiar şi atunci cînd exprimă ceea ce este mai nelămurit în senzibilitatea umană. D-sa nu beneficiază de obscuritatea fondului, pentru a-şi îngădui obscuritatea formei. D-sa a înţeles că tocmai atunci este mai meritorie victoria formei asupra fondului cînd este mai dificilă.

Dar d. Demostene Botez nu e poet de pure senz«ţii decît întîmplător. în genere, d-sa este un poet de sentiment, şi unul din poeţii cei mai profund sentimentali din literatura noastră. Sentimentalitatea din poeziile sale, cane adesea nu este cu "totul lipsită nici ea de o uşoară nuanţă de morbiditate, este uneori o melancolie apăsătoare, ca în *Duminici, Tristeţi atavice :*

Tristeţi adinei de iarmaroace,
De hăli cu cuşti şi panorame,
Tristeţi cu şubrede barace
Cu-ntortocheate diagrame.

Tristeţi bolnave de flaşnete
Cu valsuri vechi şi anodine,
Tristeţi şi moaşte de regrete,
Ce veac v-a îngropat în mine !

alteori o exasperare sumbră, ca în *Singur, Putrezim*

Se putrezeşte parcă-ntreg pămîntul,
Nici soarele n-apare, nici n-apune,
Stau neclintiţi copacii de cărbune
De teamă parcă să nu-i sfarme vîntul.

Şi pretutindeni ca-ntr-un ţintirim,
Mai goi de visuri, mai săraci de viaţă,
înmormîntaţi în toamnă şi în ceaţă
Putrezim . . .

şi cele mai adeseori sentimentul misterului lucrurilor obişnuite, frica de semnificaţia realităţii banale, ca in Amiază, *Sară tîrzie* etc. :

Zarea se tot lasă, se închide,
Sapă cineva adîncuri mute,
Şi departe, după dealuri desfăcute,
Zările se termină livide.

Tot pămîntul cade ca-ntr-o apă.
Cade-adînc întunecat şi sferic,
Ca-ntr-o mină sapă întuneric
Cineva în jurul nostru, sapă.

Iar cînd sentimentul e obişnuit, el are întotdeauna la d. Demostene Botez o nuanţă cu totul personală, care e o *descoperire* în domeniul sufletului, căci acest poet este original în accepţia cea mai riguroasă a cuvîntului. D-sa nu face parte din nici o şcoală, nu are maeştri şi nu e deloc *livresc*. între d-sa şi lumea din afară sau cea lăuntrică nu se interpune nimic străin în momentul concepţiei. De aici impresia de spontaneitate şi de sinceritate — şi de încîntătoare naivitate a versurilor sale.

în mal •toate poeziile d-lui Demostene Botez e un sentiment de necontenită mirare în faţa lucrurilor, atît de *nouă* este sienzibilitatea sa la irealitate.

Natură eminamente impresionabilă şi sentimentală —• poeziile d-lui Demostene Botez sînt foarte rar o idee, ca de pildă *Dumnezeire,* care e cam compusă, ca toate poeziile au subiect. Poeziile sale sînt mai degrabă uoi fior, o nelinişte, o tremurare a sufletului.

Această particularitate a senzibilităţii sale, îmbinată cu o extremă delicateţă de suflet, dă poeziei erotice a d-lui Demostene Botez un caracter cu totul deosebit. Din acest punct de vedere, poezia *Fericire* (subiect în care poeţii reuşesc mediocru, pentru că e banal şi nepoetic) are o superioritate de netăgăduit în lirica noastră, căci nimeni la noi n-a redat pasiunea înfrigurată cu atîta fetişism şi cu atîta castitate şi în acelaşi timp cu un aşa de ascuţit sentiment de îndoială in posibilităţile fericirii, şi nimene nu a implorat cu aşa accent clipa — „să stea".

m Dar poetul *Somnului,* al *întunericului,* al *Duminici-mjor* şi al *Fericirii,* dezrădăcinatul şi intelectualul încăr-itiat, dacă nu chiar copleşit, de senzaţii şi de sentimen-Bte, romanticul excesiv, ca să rezumăm cu un cuvînt, pare, şi nu putea să nu aibă nostalgia dureroasă a vieţii ^ simple şi a sănătăţii sufleteşti :

Sînt un străin,
Azi m-a uitat de mult pămîntul,
Nici ţarina nu mă mai ştie,
Sînt ca un puf de păpădie
Pe care-l poartă veşnic vîntvil.

Sub povara acestui sentiment, poetul aspiră la comuniunea cu natura şi are uneori sentimentul că aspiraţia i s-a îndeplinit :

Mă-ntorc acasă încărcat
Ca o albină
De soare mult ce-am adunat
Pe dealuri de lumină.

Gîndirea nu-mi mai pare grea,
Nu mă mai doare.

(întoarcere)

Dar este o iluzie. Poetul nu reuşeşte să devină om al pămîntului. El va rămînea întotdeauna un înstrăinat şi un nostalgic :

Dar parcă mă elimină natura,
Mă simt străin de-ntreaga-i sărbătoare,
Abia suport a codrilor suflare
Şi-mi port ridicul printre pomi statura.

(Ironie)

Viaţa de altădată stăruindu-i cu putere în minte îi va da cel mult imagini de contrast, pentru a-şi exprima sentimentele „moderne" ale dezrădăcinatului.

Resursele d-lui Demostene Botez sînt bogate. D-sa are o remarcabilă forţă de creaţie. Poezia sa este în întregime o poezie de inspiraţie. La d-sa nimic nu e voit, combinat. Acest poet inventează deodată şi reali-

1

zează dintr-o dată. Se pare că d-sa chiar abuzează do acest dar, de această vivacitate a senzibilităţii şi imaginaţiei, în orice caz, d-sa pune totul (şi aceasta este prea mult) în spontaneitatea inspiraţiei. De aceea uneori produce impresia că nu se exprimă complect, că n-are răbdare să realizeze întreaga sa viziune, ca de pildă în versurile :

S-aude liniştea... E tot sonor,
E ca un clopot care nu-ncetează.
(Linişte de iarnă)

din care înţelegem că prin „nu-ncetează" d-sa vrea să evoce vibraţiile armonice ale clopotului — imagine atît de justă a tăcerii care se aude în văzduhul vibrant de iarnă.

Dar trebuie să adăo'găm că adesea nesiguranţa în expresie şi chiar imperceptibila neglijenţă dau un farmec versurilor sale — farmecul lucrurilor naturale şi spontane.

Puterea şi spontaneitatea inspiraţiei se vădesc perfect în forma sa. D. Demostene Botez are *sinceritatea formei.* Expresia nai e o traducere posterioară a sensibilităţii, un act de selecţie conştientă. Ea apare în acelaşi timp cu senzaţia ori cu impresia. Creaţia este spontană, dintr-o dată, prin izbucniri de inspiraţii. Sentimentul apare de la început ca o închegare de senzaţii, ori se rezolvă în senzaţii. Iar aceste senzaţii se îmbină în imagini, care nu sînt numai juste, dar şi frumoase. Aceste imagini, neaşteptate prin noutatea lor, par totuşi predestinate, atît sînt de juste. Ele rezultă de multe ori dintr-un epitet pus parcă cu forţa lîngă un cuvînt şi dînd totuşi impresia că trebuia pus.

D. Demostene Botez este un bogat risipitor de imagini. Uneori are cascade de imagini rare :

Stă patul alb de perne troienit,
Ca încrustat în sînuri de fecioare
E ca un bloc neregulat de soare
Căzut şi împietrit,

Ca un reflex de lună solitar,
Stropit acolo neglijent şi fin,
Schiţează-un rug imaculat de crin
Pentru jertfirea unui vis bizar,

Ca-ntr-un gheţar în care-ai fi topit
Cu trupul moale gheaţa dimprejur,
A mai rămas fluidul tău contur
Uşor săpat în patul răscolit.
(**Interior**)

Alteori, imaginile, prin amploarea lor, prin cortegiul de stări sufleteşti pe care le evocă, ridică creaţia pană la mit, ca în *Dimineaţa,* în care se zugrăveşte şi se cîntă faptul zilei mai splendid decît oriunde aiurea în literatura noastră :

Din soare,
Ca pe gura unei amfore prea plină,
Răsturnată
De pe-un umăr gingaş de virgină,
Dimineaţa
Toarnă din belşug lumină
Peste valea toată.

Şi Dimineaţa,
Inseninîndu-şi de răcoare faţa,
Cu părul ei de aur despletit,
Ridică amfora ei plină
Tot mai sus,
Şi-acum în picioare,
Pe zarea de la răsărit,
Toarnă mereu din soare,
Pană ce moare
Cu faţa la apus.

Poet într-o privinţă „nou" prin caracterul senzibilităţii sale, prin rolul senzibilităţii în concepţie şi prin maniera impresionistă cerută ori impusă de această concepţie, d. Demostene Botez are apropieri cu „modernismul" şi prin formă, şi anume, în aceeaşi măsură în care are apropieri şi prin fond.

Forma liberă la extrem este o rebeliune împotriva tuturor condiţiilor versului : împotriva măsurii, a ritmului şi a rimei. Condiţiile versului fiind naturale, efecte ale fiziologiei, forma liberă este efectul oboselii nervoase — din societăţile ajunse la o extremă civilizaţie Este neputinţa de a suporta regula — legea. în societăţile perfect sănătoase, regula e suverană şi inflexi

7428 coala 10

bilă — în artă, ca şi în morală şi societate. Aritmia în vers ar corespunde cu aritmia funcţiunilor unui organism debilitat. Esenţa versului este ritmul. „Vers" fără ritm este o contradicţie între termeni. Versul fără ritm este vers numai din punct de vedere tipografic. D. Demostene Botez, în puţinele bucăţi cu formă liberă, respectă aproape întotdeauna ritmul. D-sa nu-şi ia libertăţi mai mari decît cu privire la rimă şi la măsură. (Dar inegalitatea de măsură a versurilor nu e o invenţie a poeziei mioruă). Fără (rimă, versul rămâne, fireşte, tot vers, dar rămîne orb, mut, pentru că şi rima e în legătură cu fiziologia, fiind o anumită exagerare a ritmului, în privinţa măsurii, trebuie de observat că în variaţiile ei d. Demostene Botez nu e anarhic, decît rar, are norme : oricît ar varia numărul de silabe al versurilor sale, există un raport muzical între numărul de silabe al versurilor corespunzătoare. Şi d. Demostene Botez realizează efecte fericite cu aceste variaţii în măsura aceleiaşi bucăţi. Versurile sale devin prin această „libertate" un mulaj mai potrivit pentru ceea ce are de spus :

Undele ca nişte aripi ce-s tăiate de curînd
Se *zbat,*

Şi pe-adîncul apei roşii de amurg însîngerat
Mai *palpită cînd şi clnd.*

Versul al patrulea, prin măsura lui, .redă mai exiaat realitatea ; iar aritmia din versul al doilea, şocul acesta al respiraţiei, are acelaşi efect.[1]

Dar, în sfîrşit, ceea ce este esenţial e un lucru foarte simplu. D. Demostene Botez e un poet care emoţionează şi încîntă. Aceasta este totul. Aceasta este poezia lirică.

[1] Că s-ar fi putut obţine acest efect şi cu ajutorul unui vers ritmat, nu poate încăpea nici o îndoială. Victor Hugo a scos din alexandrin tot ce a voit. Şi tot aşa Eminescu şi Coşbuc la noi. Vezi mai sus discuţia despre combinaţiile inconştiente de sunete şi accente din *Vara* prin care Coşbuc pictează aspectele naturii. Versurile d-lui Demostene Botez, cele „libere" din punct de vedere al ritmului, vor dăuna în viitorime poeziei sale, căci versul liber e în agonie de pe acuma.

«Povestea omului»

Cuvîntul poveste e mai potrivit decît poate a gîndit autorul însuşi, căci acest al doilea volum este un roman dramatic, plin de peripeţiile vieţii sufleteşti a unui om din vremurile noastre (şi nu a „omului", cum vrea titlul). Fiecare poezie este expresia variată a aceleiaşi stări de suflet. Caracterul unitar al acestei spovedanii patetice dă acestui volum o superioritate incontestabilă asupra celui dintâi — şi pecetea unei bine definite concepţii asupra vieţii.

Romanul se isprăveşte cu o încheiere — ca cele din romanele vechi — cu cîteva cuvinte către cetitor, dar un cetitor anumit, un alt Demostene Botez, „un frate" al său necunoscut din viitor :

Peste nu ştiu cîtă vreme, cînd eu de mult voi fi murit,
într-o duminică de toamnă ca asta-n care plouă azi,
Va sta-ntr-o sară să asculte cum vîntul fluieră prin brazi
Vreun tînăr singur şi mihnit...
Şi va vedea cum la fereastră crenguţe de copaci se zbat,
Şi va simţi că-i tot mai singur, şi tot mai trist şi mai uitat.
Şi poate, cine ştie, poate,
De pe vreun raft de cărţi uitate,
El viind să nu se ştie singur şi-aşa alăturea de moarte,
îşi va lua tăcut o carte
Şi va ceti aceste rînduri...
Si va simţi întăia oară că a mai fost un om odată,
Care-a rămas aşa-ntr-o sară de toamnă, cînd ploua, tîrziu.
Că omu-acela nu mai este,
Că n-are să mai fie
Niciodată.
Va şti că i-a murit un frate
Pe care nu l-a cunoscut ;
îşi va lăsa la urmă cartea pe braţe, şi va sta tăcut
Să mai audă
Plutind, aproape, prin singurătate.
Va fi din ce în ce tot mai tîrziu.
în jur tristeţa tot mai grea,
Şi mîna-şi va lăsa-o pe rîndurile acestea
Ca pe mîsa mea...
Şi eu nimic nu am să ştiu.

(Poezia .aceasta mi se pare una din cele mai frumoase din literatura noastră, dar sufere de cîteva concesii ori abandonării viersului liber şi face impresia... că nu e redactată definitiv. Muzica interioară solemna în tristeţa ei resemnată, este exprimată cu discontinuităţi).

în prima poezie, în *Introducerea* acestei „poveşti", d. Demostene Botez cere „cuvinte nouă". Dar din fericire nu găseşte astfel de cuvinte. Cuvintele d-lui Demostene Botez sînt vechi şi obişnuite, dar în ele, d-sa spune lucruri foarte nouă, izvorîte dintr-o natură originală, aşadar *nouă* — în deosebire de atîtia poeţi care spun lucruri foarte vechi în cuvinte foarte nouă, crezând că noutatea cuvîntului poate remedia banalitatea fondului.

Dar nu numai cuvintele d-lui Demostene Botez sînt vechi, ci şi fraza sa, normală pană la familiaritate şi adesea pană Ia stîngăcie familiară, ceea ce dă uneori un farmec deosebit poeziei sale — impresia, emoţionantă, de sinceritate.

Poezia intimă, cînd omul se destăinuieşte sie însuşi, nu are nevoie de cuvinte nouă. Are nevoie de vechile cuvinte trăite şi suferite de toţi cîti au trăit şi au suferit înaintea noastră. în intimitate cu el însuşi, omul e natural, e slab şi gîndeşte în limba naivă a tuturora. Cuvîntul nou — adică expresia nouă, căci aceasta vrea să spună d. Demostene Botez —e pretenţios, e rotorică, e afectare, şi cine poate fi mai ticălos decît omul care ia atitudini faţă cu el însuşi, cind se retrage in incinta sufletului său ?

D. Demostene Botez a fost imprudent cînd a cerut cuvinte nouă. D-sa s-a înşelat. Acest poet al stărilor de suflet nelărniuote voia să ceară să i se dezlege limba, să poată exprima ceea ce are mai profund în suflet...

Şi a reuşit fără retorismul cuvintelor nouă. Este imposibil de închipuit .o poezie miai sinceră — ori care să dea o mai puternică impresie de sinceritate. Sinceritatea acestui poet ar putea face impresia de excesiv, de indiscreţie chiar, dacă, pe de o parte, senzibilitatea sa n-ar fi atît de „literară" prin calitatea ei rară, chiar excepţională, şi dacă, pe de altă parte, destăinuirile sale n-ar fi lipsite cu totul de orice element autobiografic.

| Naivitatea, copilăria, frescheţa de suflet, care fac |osibilă această sinceritate, sînt cauza celei mai întemnate calităţi a stilului d-lui Demostene Botez, cu fete cuvinte, a concepţiei sale poetice. D-sa crede sincer p. imaginile din versurile sale. Uneori ai impresia că trede în *existenţa* lor obiectivă, ca în nişte mituri:

S-a înnoptat.
Parfumul negru, umbră de răcoare,
îmi flutură pe frunte şi prin păr,
în rai se văd de-aici ca-ntr-o ninsoare
Steluţe mici ca nişte flori de măr.

Iar îngeri blonzi ţinîndu-se de mîni,
Din ceru-n care stau ca-ntr-un copac,
Se uită să se vadă în fîntîni
Şi-aruncă toate stelele în lac,

Acensfa îmi pare că e poezia adevărată — jocul • acesta ou imagini, cu ritmuri, cu rime, iluzionarea sin-*i* ceră, *credinţa* în imaginile create — în mijlocul lumii practice şi amarnic de logice.

Se face o deosebire, poate cam abuzivă, între un scriitor poet şi unul artist — dar e bine să se facă.

Cuvîntul artă evocă mai multă conştientă, mai multă voinţă, mai multă cizelare, o compoziţie mai strictă, pe cînd cuvîntul poezie evocă mai mult sentiment, mai multă sinceritate, mai multă spontaneitate, mai multă abandonare, mal multă inspiraţie. Artistul ne pune mai mult îm stare de spectator ; poetul, mai mult în stare de participant. Pe artist, îl admiri ; poetul te mişcă, îl simţi „frate" (vezi mai sus poezia finală a d-lui Demostene Botez), şi admiraţia vine în urmă după refîecţiune. Plăcerea provocată de artist e mai intelectuală ,• cea produsă de poet — mai emotivă. Arta e mai apoliiniamă, poezia mai dionisiacă. Prin impresia produsă, arta samănă mai mult cu pictura, cu sculptura şi mai ales cu arhitectura, pentru că se adresează mai mult simţurilor, imaginaţiei, fantaziei; poezia samănă mai mult cu muzica, pentru că se adresează mai mult emotivităţii — în ultima analiză, inconştientului. S-a zis că arhitectura e muzică solidificată. Arta unui Heredia, prin comprimarea, parnasiană, a „inspiraţiei", prin reducţiunea

afectivului la plastic, prin *arhitectura* ei strictă, nu e o „solidificare" a poeziei?

Poezia pură, indiferent de calitate, ar fi Lamartine. Dar mai este şi o a treia posibilitate: talentul de a pune în valoare toată poezia din suflet imitînd cu o artă extremă chiar şi încîntătoarea spontaneitate şi abandonare a poeziei, cu alte cuvinte, contrafăcînd cu artă un deficit de artă. De pildă, Paul Verlaine.

D. Demostene Botez e un poet pur — dar fără artificiul lui Verlaine. Lipsa acestui artificiu nu e întotdeauna favorabilă poeziei sale.

Am cetit un interviu în care d. Demostene Botez făcea teoria aprobativă a unor „libertăţi" permise poetului. Teoria era advocafus *diaboli,* căci d. Demostene Botez, fără să vrea, îşi justifica lipsa de artificiu indispensabil oricărui poet — oricărui meşteşugar al cuvântului.

D. Demostene Botez este poetul prin excelenţă liric: al generaţiei sale. Aşadar, are obligaţii faţă cu el şi cu noi. De aceea minam permis să i le amintesc aici.

H. Streitman

«Revizuiri»

Revizuirile d-lui Streitman aduc ceva nou în publicistica noastră, căci opuscului d-sale nu conţine decît fearte puţine „maxime şi cugetări", gen atît de copios cultivat la noi de o bucată de vreme, prin precepte foarte morale, care onorează pe autorii lor, şi prin banalităţi foarte vechi, exprimate în metafore mai mult sau mai puţin nouă.

Aceste însemnări ale d-lui Streitman nu au de obiect *omul*, ca maximele şi cugetările, ci anumiţi oameni, o anumită societate. Ele sînt un fel de „carnet", în care d-sa şi-a consemnat impresiile şi .consideraţiile provocate de spectacolul vieţii noastre sociale, şi mai ales rancunele.

(Dealtimintrelea, nici un „moralist", oricît ar pretinde el că zugrăveşte pe „om", nu zugrăveşte în realitate decît pe omul unei societăţi, al societăţii din vremea sa, şi anume din categoria în care trăieşte, pe care o cunoaşte şi care de obicei îl nemulţumeşte. „Omul" lui La Rochefoucauld însuşi nu e oare omul de lume din vremea sa ? Ceea ce ni se poate părea neadevărat în maximele ilustrului psiholog era probabil adevărat sau mai adevărat pentru „omul" care i-a servit ca model.)

Dacă n-am ţinea în samă acest fapt, unele din consideraţiile d-lui Streitman ar fi prea nedrepte şi chiar ieftine, ca de pildă cele cu privire la prietinie, căci, după d. Streitman un prietin este prin definiţie un om care nu se simte bine decît numai atunci cînd te cleveteşte, te înşală şi te trădează.

Ideea aceasta e desigur concluzia unei experienţe într-un mediu definit. Consideraţiile d-lui Streitman cu privire la prietinie ne ţin la un nivel moral şi estetic inferior, desigur din cauza obiectului observaţiei sale. Fiindcă comparaţiile lămuresc, vom releva un ton ase-

mânălor în opera unui mare scriitor, care a fost în acelaşi timp şi un spirit înalt. In *Scrisoarea IV*, Eminescu, voind să satirizeze pe femeia modernă, zugrăveşte damele care se impresionează de pintenii ofiţerilor şi „fac cu ochiul, pe cînd ei sucesc musteaţa". Dar ştiut este că, dacă femeile sînt în genere sensibile la pinteni, apoi mult mai puţine „fac cu ochiul" şi se dedau la manejele zugrăvite de poet. Se vede că Eminescu n-a avut norocul să cunoască mai mult şi mai des femei ca Saşa Comăneşteanu şi mai ales să-l facă nefericit, adică să-l inspire. Un misoghin putea găsi şi la astfel de femei cusururi, dar nu aşa de vulgare. în această *Scrisoare,* un poet de geniu zugrăveşte împrejurări de mahala cu iluzia că ilustrează defectele femeii moderne în genere. Şi mi se pare că în *Revizuiri* un om foarte subţire face acelaşi lucru cu privire la prietinie.

Dar pricina pentru care d. Streitman vede atît de „negru" nu stă numai în defectele societăţii observate.

Un analist oricît de obiectiv, observînd o societate cît de normală, va zugrav} tot „negru" pe oameni. Toţi analiştii mari, fie „moralişti" puri, fie romancieri, sînt mai mult sau mai puţin detractori ai omului. Printre cei dintăi nu cunoaştem decît o excepţie, pe Vauvenargues — idealist şi cel mai slab dintre toţi. Dintre romancieri face excepţie categoria Georges Ohnet, Henry Bordeaux et Co., care zugrăvesc fapte mişcătoare, provocate de motive admirabile — un soi de alifie de trandafir. Cauza pentru care analiştii adevăraţi *apar* mizantropi este chiar analiza. Istoria evoluţiei sufleteşti arată că sentimentele „înalte" sînt agregări de sentimente inferioare, adică mai „rele". Analiza, despicînd stările ultime, descopere în ele componenţii.

Mizantropia d-lui Streitman se manifestă prin concepţia cunoscută, comună tuturor „moraliştilor", că omul este egoist, lacom, laş şi ipocrit. Ipocriziei d. Streitman îi consacră o bună parte din consideraţiile sale. S-ar zice că e fascinat de acest „viţiu". D-sa face mereu elogiul ipocriziei. îl face în chip perfid, dar cred că în fundul sufletului are o mică aprobare comprehensiv-dispreţuitoare pentru ea.

îmi pare că d. Streitman are o atît de mare lipsă de consideraţie pentru oameni, încît celor aleşi şi cuminţi

l le predică să nu se simtă obligaţi faţă de plebea de »rînd la raporturi ca de la om la om.

în adevăr, cînd dispreţuieşti profund pe oameni, nu te simţi obligat să fii sincer cu ei, să le faci de pildă onoarea de a-ţi susţinea părerile faţă de dinşii — cînd ştii mai ales că sinceritatea ţi-ar aduce dezagremente.

Mizantropii aceştia însă se recrutează adesea din idealiştii decepţionaţi, iar frenezia de mizantropie a d-lui Streitman ni se pare că are această cauză — o decepţie, dacă nu sentimentală, cel puţin intelectuală. Mi se pare că o spune şi titlul cărţii. Probabil că în ceea ce zvîrle d-sa în obrazul oamenilor se ascunde şi reproşul că l-au înşelat, şi reproşul ce şi-l face sieşi că s-a înşelat — victimă a unor anumite naivităţi cultivate cîndva —, deşi d-sa nu prea pare făcut din argila acelora care în tinereţă se iluzionează prea prosteşte, fără nici un gînd „de dinapoia capului".

Revizuirile d-lui Streitman n-au avut primirea pe care o meritau. Se vede că nu există destul public care să-şi fi revizuit iluziile, ori să fi avut ce revizui. Pentru ca aceste „revizuiri" să fie gustate cum trebuie, e nevoie de puţin tragism în sufletul cetitorului. Apoi intelectualismul d-lui Streitman poate că nu e tocmai pe placul şi mai ales pe înţelesul contemporanilor, mai sensibili la „intuiţie", cuvînt care astăzi justifică ori cel puţin maschează multe neputinţi.

Dar d. Streitman va avea de partea sa o minoritate, care va găsi în *Revizuiri* propriile impresii, propriile deziluzii, propriile rancune, exprimate cu o ironie necruţătoare, care nu se oboseşte un moment şi al cărei singur neajuns este poate tocmai acest exces, care o face oarecum sistematică. *Revizuirile* scapără de spiritul inteligenţii. Dar „spiritul sentimentului profund", cum s-a definit umorul, surîde mai rar în aceste pagini.

William James

«*Scrisori*»

Am luat în mînă cu sentimente variate şi rare aceste scrisori ale unuia din marii mei învăţători.

William James este ultimul dintre psihologii care au venit cu o concepţie proprie în ştiinţa sufletului şi au imprimat o direcţie nouă întregii psihologii, rezolvind toate problemele ei la lumina acestei concepţii, „refăoînd" toate capitolele psihologiei.

Prin întinderea lor, mai toate capitolele- tratatului său *(Principles oi Psychology)* pot alcătui cîte un volum de mărimea cărţilor obişnuite la noi. *Psihologia* lui James e suprema sforţare de a stăpîni original întregul cîmp al acestei ştiinţe.

Obiectul psihologiei e atît de vast, problemele ei atît de multe şi atît de mult dezbătute, încît Ribot a putut spune cu drept cuvînt acum zece ani că de aici încolo, pentru a trata cum trebuie această ştiinţă, nu mai e de ajuns un singur om. Şi, în adevăr, *Tratatul de psihologie* de sub direcţia lui Dumas, în curs de tipărire cu colaborarea celor mai de seamă psihologi francezi, confirmă opinia bătrînului psiholog, exprimată chiar în prefaţa acestui tratat.

Dar caracterul unic al operei lui James stă în faptul că, ştiinţifică şi mai ştiinţifică decît oricare alta, ea e interesantă totuşi pentru orice om de cultură ; şi un om de cultură care n-a cetit-o se poate socoti că are o lacună în cunoştinţele sale despre *viaţă.*

James a ştiut să dea o aşa formă psihologiei, încî't s-o introducă în literatură, adică s-o facă accesibilă tuturor oamenilor de cultură.

Aceasta a fost posibil chiar şi din cauza concepţiei lui asupra sufletului. Psihologia lui nu e rece, pur teoretică, studiu de „natură moartă" ca a lui Bain, Spencer şi chiar Wundt. în ea sufletul nu e disecat ca un cadavru. James consideră, *prinde* sufletul în neîncetata

lui mişcare fluvială. Concepţia şi tratarea au ceva oarecum „dramatic".

Dar psihologia lui ţine mai ales de literatură prin însuşirile temperamentale ale autorului ; prin *stilul* personal, colorat, viu şi comunicativ; prin umor şi sentiment (pe care, zice el, le-a suprimat în prescurtarea din *Text Book)* şi prin puterea incomparabilă de *introspecţie.* Bergsiom spune că înainte de apariţia lui James s-ar fi crezut că introspecţia a epuizat tot sufletul, dar că în mîinile lui James instrumentul acesta a dat astfel de rezultate, că parcă nu-l mai întrebuinţase nimene pană atunci. O aşa putere de introspecţie, dar introspecţie pentru introspecţie, şi nu în vederea unor principii, nu o mai găsim decît în opera lui Marcel Proust.

James şi Proust! Aceste nume pot fi alăturate fără nici o sforţare. Ba am putea spune că ele se cheamă de la sine în mintea oricărui s-a oprit mai mult asupra operei acestor doi *psihologi.*

Asemănarea se datoreşte nu numai puterii lor de introspecţie, care deschide perspective necunoscute asupra sufletului ; ea se datoreşte şi înrudirii în chipul de a concepe sufletul : mai întăi, ca o continuitate, ca un curent, în deosebire de atomismul asociaţionist care a dominat psihologia veacului al XIX-lea ; în al doilea rînd, ca ceva incoerent şi contradictoriu, spre deosebire de concepţia sufletului unitar, care şi-a găsit formula în cunoscuta „faculte maîtresse" a lui Taine. Stilul lui Proust, cu frazele lungi, îmbucate unele în altele, nu este altceva decît sforţarea, victorioasă, de a reda acest curent care e sufletul, în care stările sufleteşti nu-s juxtapuse, ci, cum zice James, sînt ca nişte valuri ale unui rîu, care trec unul în altul.

Fiecare din aceşti doi psihologi, trecînd parcă peste limitele *genului* lor, ori poate mai degrabă umplînd tot conţinutul genului, merg unul spre altul. James, „empiric radical" în faţa sufletului, natură de artist (era să fie pictor), atras de ceea ce e individual şi concret, e cel mai concret şi mai colorat dintre psihologii de meserie. Proust, observator precis şi realist, are viziunea cea mai genetică a stărilor sufleteşti dintre toţi artiştii, utilizează pentru a explica şi a se explica tot domeniul cunoştinţelor umane — şi epui-

zează mai mult decît oricare alt „literat" psihologia unei stări de suflet.

Dacă s-ar aduna din toată opera lui James observaţiile de detaliu, vii, pline de fresceţă, umede de viaţă, de experienţa autorului, s-ar obţine un material proaspăt *literar*. Şi dacă s-ar aduna din toată opera lui Proust tot ce se raportează la anumite stări sufleteşti, s-ar putea extrage tot atîtea monografii cu privire la respectivele capitole de psihologie.

James şi Proust, la un loc, pot fi consideraţi ca *Summa* psihologiei, înţelegînd prin psihologie totalitatea faptelor sufleteşti introspectate şi „obiectivate" prin exprimare.

Dar după vreo douăzeci de ani de la apariţia tratatului de psihologie, James declară unui corespondent că acum îi pasă puţin de perioada lui psihologică, care nu l-a pasionat niciodată, şi că perioada lui actuală, epistemologică şi metafizică, i se pare cu mult mai originală şi mai importantă 1

Dar (şi se putea altfel ?) filozofia lui e tot psihologie. Filozofia *experienţei,* lupta lui împotriva abstracţionismului, „empirismul" lui „radical" e o pledoarie pentru observaţia psihologică; *experienţa* lui e imaginea complectă, diversă şi vie a sufletului prin introspecţie.

Iar faimoasa *Experienţă religioasă* •— cum arată şi titlul — e operă de psiholog, şi una din operele lui cele mai profunde şi mai ascuţite ca psihologie.

Filozofia lui, pe care n-a avut timp s-o construiască în întregime (o etapă însemnată în formularea ei e *Pragmatismul),* este sforţarea unui psiholog de a se înălţa pe treptele psihologiei pană la marile probleme ale cunoştinţei şi ale existenţei.

Dar să revenim — sau să venim, în sfîrşit — la tema acestor rînduri, la scrisorile. lui James.

Sentimentul cu care am închis cartea e decepţia. Şitiindu-l atît de personal în opera lui, credeam că scrisorile au să dezvăluie intimităţi ale sufletului mai mult decît corespondenţa altora.

Dar scrisorile lui sînt — relativ — discrete.

Mai întăi, James nu este un corespondent harnic. El se scuză mereu de tăcerile şi întîrzierile sale. „Sînt ani de cînd vreau să-ţi scriu." „Sînt un mizerabil. N-am

răspuns"... „E plicticos şi adesea penibil să scrii." „A scrie ia timp şi e greu." „Grafofobia mea" etc. Iar oamenii care scriu greu, scriu strictul necesar, se menţin totdeauna *in re.* O fi şi puţină abulie cauza acestei „grafofobii" (James se plînge într-un loc de neurastenie), o fi şi lipsa de timp a unui om foarte ocupat cu specialitatea sa. Dar poate o mai fi şi altceva. Ceva care împiedica şi pe Renan să fie un corespondent fecund. Renan spune că n-a cultivat genul epistolar, pentru că ori de cîte ori a avut de spus ceva interesant, a preferat să-l spună publicului. E starea sufletească a cuiva care se simte prea scriitor, prea social, ca să irosească în corespondenţe particulare lucrurile interesante. Renan mărturiseşte că nu a cultivat nici „prietiniile particulare", considerîndu-le ca o nedreptate faţă cu societatea.

James a fost un tip social prin excelenţă, un om care avea la inimă progresul intelectual şi moral al semenilor săi. Şi unul din acei oameni cărora nu le place să facă binefaceri individuale, puţin eficace pentru îndreptarea lumii — ca şi compatrioţii săi Rockfeller ori Carnegie, care dau miliarde pentru cultură, dar nici un ajutor la particulari. Care... fac corectura în zaţ, pentru tot tirajul, şi nu îndreaptă cîteva exemplare pentru amici.

In scrisorile acestui autor atît de personal, partea de destăinuire este mult mai mică decît, de pildă, în ale lui Flaubert, atît de „impasibil" în opera sa.

S-ar zice că nevoia de expansiune, de exteriorizare a firii, şi-o satisface fiecare într-un chip sau altul, dar nu în amîndouă.

Cu toate acestea, corespondenţa lui James ne poate ajuta la întregirea imaginii lui, clare reieşea din operă, şi mai ales la explicarea operei prin om.

James a lost un emotiv. Aceasta se vede şi din stilul operei lui. Dar scrisorile şi unele amintiri ale celor din jurul său, care complectează scrisorile, pun mai în lumină această trăsătură a sufletului lui.

După mulţi ani de profesorat, el încă tot mai simţea sfială cînd intra îm clasă. îinitr-un loc vorbeşte pe sama sa de „prostraţia nervoasă, care exasperează iritabilitatea". Pasajul următor ni se pare că e şi el caracteristic pentru tipul acesta psihic : „Fericirea nu e

un sentiment pozitiv, ci cu totul negativ; organismul nostru trebuie să se simtă cu totul lipsit de toate acele senzaţii restrictive, al căror sediu este de obicei. Odată cîmpul liber, uşurarea şi bunăstarea formează fericirea prin contrast. Iată de ce stupefiantele fac pe oameni atît de fericiţi."

E interesant că James a fost tipul acesta, şi nu contrariul. Una din cele mai vestite teorii ale lui este aceea a „emoţiilor": Nu emoţiile produc turburările organice corespunzătoare, ci acestea produc emoţiile, zice el. Nu plîngem fiindcă sîntem trişti, ci sîntem trişti fiindcă plîngem. Nu batem cu pumnul în masă fiindcă ne înfuriem, ci ne înfuriem fiindcă batem cu pumnul în masă, zice el expresiv şi cu umor. Psihologii, de-atunci încoace, s-au învîrtit în jurul acestei teorii, şi cei care i-au rezistat n-au putut încă s-o răstoarne.

Orice teorie, oricît de ştiinţifică, şi mai ales în domeniul ştiinţelor sufletului, dacă nu-i numaidecît expresia unui temperament, este condiţionată de temperamentul celui care o făureşte. Eu nu-mi pot închipui ca un om rece, uscat, abstract să fi conceput teoria fiziologică a emoţiilor.

Apoi, un om înzestrat cu o putere comună de introspecţie iarăşi nu putea concepe această teorie. Cred că la construirea ei pe James l-a ajutat şi temperamentul său emotiv, şi puterea de introspecţie. Evident, se pare imposibil de introspectat legătura cauzală dintre procesele fiziologice şi emoţie. Dar cred că un emotiv, cînd are în grad înalt şi puterea de introspecţie, poate simţi, bănui ceva mai mult decît altul din ceea ce se petrece în intimitatea organismului său. Un emotiv vibrează aşa de tare, fenomenul emoţie e atît de puternic la dînsul, încît *obiectul* observaţiei lui e mai *mare,* mai vădit, mai frecvent, fenomenele ascunse mai zvîcnitoare spre pragul conştiinţei.

Prin aceeaşi putere de introspecţie el a putut descoperi acele „stări tranzitive" (pană la el, psihologia nu cunoştea decît „stările substantive"), prin care a desfiinţat categoriile aprioristice ale gîndirii, reducîndu-le la experienţă.

Din cauza acestei acuităţi de introspecţie, el a făcut impresia, ca şi Proust, că ar arunca sonda în inconştient. Dar e numai o iluzie, datorită faptului că

aceşti oameni au descoperit regiuni şi colţuri din suflet necunoscute pană la ei. în inconştient nu pătrunde nimene ,• altfel n-ar fi *inconştient.* Numai cît, ceea ce au văzut ei pentru alţii a fost în adevăr inconştient, în afară de conştiinţa lor. Din inconştient poate auzi numai muzicantul şi poate căpăta o atmosferă şi un ton poezia.

Şi, în sfîrşit — şi urmărind legătura dintre temperamentul omului şi concepţiile lui ştiinţifice —, cred că, spre a rupe cu psihologia asociaţiojaistă, care considera oarecum sufletul ca ceva static, era mai chemat un suflet viu, tumultuos, complicat, contradictoriu, decît unul rece, uscat şi tranşant. îmi pare că James se defineşte definind pe tatăl său, cu oare dealtfel biografii spun că sămăna la suflet: „Cu totul deosebit de oamenii reci, uscaţi şi tranşanţi, care mişună astăzi, el avea încă toată fumegarea caldă a naturii omeneşti originale *(ursprunglich ;* parantezul e al lui James) ,- muncit înlăuntrul său de atîtea elemente confuze, pe care nu izbutea să le traducă pe toate etc..."

Vivacitatea, spontaneitatea aceasta i-a dictat toată *filozofia,* care are ca principiu generator adaptarea omului la viaţă.

James vede tot răul din lume, dar nu e nici sceptic, nici resemnat. El are încredere în om, respect pentru sufletul omului şi pentru năzuinţele lui morale, într-o scrisoare îşi exprimă antipatia pentru Schopenhauer, a cărui filozofie, zice el, dacă ar fi înţeleasă de public şi l-ar inspira, ar distruge „toată simplicitatea afectuoasă şi conştientă, care face ca viaţa să fie plăcută", în altă scrisoare, zice că scepticismul lui Renan i se pare „o cochetărie pur liteinară, care lasă o impresie displăcută". Aiurea zice că nu-i place seroi-pesimismul şi fatalismul lui Tolstoi, pe care, ca creator şi psiholog, îl declară imens şi-l pune deasupra tuturor romancierilor, „copii" pe lîngă el.

Toate problemele din filozofia lui James sînt, cum e firesc, tot atîtea aspecte ale unei singure atitudini în faţa realităţii ; aceste probleme se presupun, se condiţionează reciproc ; mai mult: se generează una pe alta. Această corelaţie există nu numai între toate problemele filozofiei lui, ci şi între totalitatea lor, adică între filozofia lui — şi psihologia lui.

El se ridică, cum am văzut, împotriva pesimismului şi a fatalismului. Acum, dacă ne-am întreba care psihologie poate da premise mai favorabile fatalismului şi care liberului-arbitru, răspunsul nu poate fi îndoielnic : psihologia sufletului static se împacă mai degrabă cu fatalismul, iar psihologia sufletului curent cu liberul-arbitru. (Dealtfel, baza psihologică a filozofiei lui morale e în capitolul despre *Voinţă,* unul din cele mai întinse şi mai importante capitole din psihologia sa.)

James este *meliorist* („Privesc viitorul cu o speranţă agresivă", zice el cu putere într-o scrisoare), pentru că are încredere în forţele vii ale sufletului omenesc ; crede în *liberul-arbitru* (relativ), pentru că concepţia deterministă, ca şi cea fatalistă, ucide încrederea în eficacitatea luptei pentru mai bine ; este *pluralist,* pentru ca monismul — concepînd realitatea ca un lot predestinat fie de fiinţa supremă a spiritualiştilor, fie de fixitatea legilor naturii a materialiştilor — face inutilă sforţarea omului de a schimba ceva din realitate ; este, în definitiv, *pragmatist,* pentru că adevărul se probează numai prin eficacitatea lui : determinismul şi liberul-arbitru, de pildă, sînt, logiceşte, tot atît de greu de susţinut ori de răsturnat — dar liberul-arbitru *este* adevărat, fiindcă *el* ne ajută să trăim şi să luptăm, să facem modificări în univers. Pragmatismul lui James este, din punctul lui de vedere subiectiv, justificarea teoretică a chipului cum rezolvă el problemele capitale ale vieţii omeneşti.

Filozofia lui este, în sfîrşit, expresia temperamentului lui de om viu, spontan, încrezător în soarta fiinţei umane — şi expresia naturii lui de anglo-saxon, natură morală şi practic idealistă (căci teoriile cele mai „obiective" sînt adesea condiţionate de psihologia unui popor, ba chiar de „momentul istoric". Nu e o întîmplare că teoria lui Darwin a apărut în ţara cea mai individualistă şi în societatea cea mai industrială, unde deci „concurenţa" era mai pronunţată. Această teorie se zice că a fost influenţată şi de Malthus.)

Idealismul acesta moral al lui James apare poate mai bine decît oriunde în următoarele consideraţii dintr-o scrisoare către nevasta sa :

„Scumpa mea, impresia cea mai adîncă pe care am simţit-o de cînd sînt în Germania e poate aceea pe

are mi-au făcut-o aceste bătrîne ţărance zbîrcite, adevăraţi castori neobosiţi, cutreierînd străzile ca nişte bărbaţi, trăgînd căruţele ori purtînd panerele lor grele, cu tot gîndul la treburile lor, parcă nebăgînd în samă nimic din luxul şi viţiul cu care se ating, locuitoare îndepărtate ale unei lumi mai bune şi mai curate. Sărmanele lor feţe pustiite şi învîrtoşate, sărmanele lor trupuri uscate de truda neîncetată, sufletul lor răbdător, în sfîrşit, mă fac să plîng. Sînt «bătrînele noastre», sînt făpturile venerabile care au dreptul la respectul nostru. Tot misterul femeii pare întrupat în urîţenia lor. Mamele l Mamele ! Sînteţi toate la fel! Da, Alisa mea, ceea ce iubesc în tine e ceea ce zăresc în toate aceste nepreţuite bune bătrîne ; sînt fericit şi mîndru cînd, cu faţa plină de lacrimi, mă gîndesc la mama mea, să ştiu că e în totul la fel cu acestea." (Să nu se înţeleagă că James era ridicat din clasele de jos.)

E singurul pasaj din scrisori unde James e „sentimental". Altfel, e discret, viril, ba uneori prea străin felului nostru de a ne comporta. Aşa, într-o scrisoare către tatăl său bolnav de moarte şi în alta către sora sa în aceeaşi situaţie supremă, James, care-i iubea, le vorbeşte de moartea lor, de-a dreptul, ca de o afacere — s-ar zice, de o gravă afacere a vieţii... E poate suprema virilitate, supremul respect datorit celor care mor şi o dovadă vorbitoare de concepţia lui eroică şi morală a vieţii.

Această concepţie se vădeşte mai ales atunci cînd vine în atingere sau în coliziune cu punctul de vedere estetic.

James are o natură de artist. Se zice că e unul din cei mai buni stilişti din literatura americană. In tinereţă, cum am văzut, a şovăit între pictură şi ştiinţă. A şi învăţat pictura. James nu e deloc un filistin. E mai degrabă un revoltat şi un iconoclast. Are toate îndrăznelile. A fost omul cel mai lipsit de pedanterie şi gravitate. Are calitatea eminentă de a se persifla singur, îşi bate joc de el ca conferenţiar şi profesor („profesor de comedie"), de filozofia lui şi de tratatul lui de psihologie, a cărui apariţie o anunţă cunoscuţilor cu mult umor. înainte de a începe o serie de conferinţe, zice că a uitat psihologia. Se declară împotriva goanei după opinii personale, „izvorul tuturor arogantelor şi tuturor

C-da 7428 coala 11

nebuniilor". E împotriva vorbelor mari morale, a predicii moralizatoare. Dar cu toate acestea, natură morală şi anglo-saxon, judecă opera de artă şi din punct de vedere moral, nu numai estetic. James e un amestec interesant de tip artistic şi de tip moral. E greu de găsit în lumea latină o asemenea combinaţie sufletească •— o natură atît de estetică (şi lipsită de prejudecăţi morale) şi totuşi atît de morală.

Să vedem cîteva judecăţi literare ale lui. Dealtfel, e şi în sine interesant ce spune despre scriitori acest psiholog ilustru.

Vorbind de *Pierre et Jean,* zice că acest roman al lui Maupassant e perfect ca artă, „ca acele unelte ori instrumente moderne, minunat de compacte şi de solide, reduse la greutatea lor minimă", dar, adaugă el, „pompa lui Guy de Maupassant aruncă apă murdară", şi el ar prefera o pompă de lemn cîrpită, numai apa să aibă toată savoarea coastei de munte. Cu ocazia lecturii romanului L/ne *Idylle tragique,* vorbeşte de atmosfera morală a operei lui Bourget, „atît de străină, de un libertinaj atît de abuziv, că nu o poţi lega de nici o «donee» morală" (franţuzeşte în scrisoare), dar îi recunoaşte unele calităţi, care o fac plăcută, măcar că are „subiecte depravate". Cu privire la Shak.espeare, se ridică împotriva „comentatorilor respectuoşi, care-l tratează ca pe un moralist clasic". „înainte de toate, îmi pare că a fost un *amuseur* de meserie, cu fecunditatea unui Dumas sau Scribe, dar avînd ceea ce nici un alt *amuseur* n-a avut vreodată, o măreţie lirică întovărăşită de un talent de orator, care a făcut să fie luat mai în serios decît a fost. E un caz de hiperestezie nervoasă şi erotică, dar şi un temperament înzestrat cu o graţie şi cu o vioiciune pe care nimenc nu le-a întrecut. EI poate să fie profund melancolic, dar fără să piardă din vedere exigenţele publicului său. Plută luată de şivoaie, fără lest, fără ideal religios sau moral, primind fără critică toate convenţiunile dramatice sau sociale, el nu a fost decît o harpă eoliană care suna pasiv la chemarea scenei. Cine-a văzut vreodată un autor care să facă o parte aşa de mare emoţiei, rămînînd în acelaşi timp perfect insensibil la convenţiile sociale cele mai viţioase?" (Cetitorul a observat ce bine defineşte James pe artistul pur !) Pe Wells

sil laudă pentru liberalismul şi simţul lui de justiţie (şi-l : prenumără, ca filozof, printre iniţiatorii pragmatismului). Lui Kiplb.uj îi reproşează şovinismul şi oficialismul.

Cred că aceste cîteva păreri despre literatură întregesc fizionomia lui James şi ne ajută să înţelegem, geneza filozofiei lui.

Deşi în afară de chestie, sau poate nu tocmai, vom transcrie aitai părerile lui despre romancierul Henry James, fratele său, despre care se zice (cred că pe nedrept) că ar fi un „Proust" al literaturii engleze. Opinia lui William James despre opera fratelui său conţine în acelaşi timp şi opinia sa despre metoda „modernistă" 'în literatură. Spuneam mai sus că poate nu e tocmai în afară de chestie această problemă, pentru că „modernismul" acesta merge aproape întotdeauna, în pas cu imoralismul (nu şi cu imoralitatea).

„Idealul tău, zice James fratelui său, e să eviţi a numi lucrurile direct, dar tot învirtindu-te împrejur, suflînd şi oftînd, ajungi să faci să se nască în spiritul cetitorului care a avut şansa să simtă ceva analog (dacă nu, Dumnezeu să-i vie în ajutor) iluzia unui obiect avînd aceasta comun cu «fantoma» «Polytecnicului», că e făcut dintr-o materie impalpabilă, din aer şi din interferenţe prismatice de lumină dibaci concentrată de nişte oglinzi, pe un spaţiu vid. Cu toate astea, reuşeşti, şi asta e mai straniu ! Această complexitate de insinuări şi de aluzii pe o aşa vastă scară dă cetitorului io ţesătură destuii de strîmsă, pentru ea, din însăşi massa, să apară ca solidificată impresia primă de unde trebuie să plece. După cum aerul, prin volumul său, ajunge să cîntărească ca o massă corporală, tot aşa mica lui biată impresie iniţială, scăldîndu-se în această enormă atmosferă sugestivă, e ca un germene care creşte şi se umflă nemăsurat. Dar aceasta e metoda cea mai bizară de care poate cineva uza sistematic." Şi James îl roagă pe fratele său să mai renunţe la metoda asta măcar... uneori!

Ca exprimare a procedeului sugestiv, pagina aceasta mi se pare remarcabilă.

în portretul admirativ, pe care i l-a făcut într-o lecţie la CoHege de France, Pienre Janet a spus că

James era un om chinuit sufleteşte, dispus Ia melancolie, un „copil al veacului", şi că filozofia lui robustă, morală, optimistă, a fost ca o apărare instinctivă împotriva depresiunii. Sie poate. Aceasta nu contrazice o ipoteză a mea de mai sus. Aşa a fost şi filozofia teribilă a dezarmatului Nietzsche. Numai cît, în astfel de cazuri, natura *cealaltă* a scriitorului nu e de invenţie,- există în om, latentă, ca fond prim, rezistă şi acţionează. Observaţi mutra lui Nietzsche, ochii lui, maxilarele lui, chiar şi musteţile lui ! Ele denunţă „bestia blondă" pitită în fundul naturii lui.

Trebuie să mai adaog, ca complectare, că James era de o simplitate încîntătoare, rîdea de onorurile ce i se propuneau, de decoraţii, de reclamă — şi aceasta nu din modestie, nici din orgoliu, ci din cauza orizontului vast iail inteligenţii sale şi a fineţii estetice: i se păreau lucruri mici, fără nici un interes şi comice.

Marcel Proust

Procedeul de creație[1]

Â lo recherche du temps perdu pune într-un chip cu totul nou şi problema creaţiei şi aceea a analizei. Aici mi se pare că stă adevărata noutate a lui Marcel Proust — „revoluţia" pe care a făcut-o el în arta literară. De rolul subconştientului, de acela al duratei în evoluţia personagiilor — au ţinut şi alţii samă, în măsura talentului lor sau a materialului operei lor. De pildă Dostoievski. Cu „inconştientul" lui Proust se face un abuz de cuvinte şi un sofism. Scafandrismul lui Proust în inconştient este o invenţie gratuită. Nimene, şi nici Proust, nu se poate scobori în inconştient. (Că şi el credea, despre sine, că e posibil, nu face nimic.) Că, la Proust, subconştientul varsă mai mult în conştient, e sigur. Mirosul unei odăi vechi lui îi evocă atîtea senzaţii, încît, de la o vreme, nu mai găsim în noi cu ce să pricepem cuvintele lui : în conştientul nostru nu poate străbate, din subconştient, materialul cu care să interpretăm cuvintele lui, ori poate, mai puţin senzibili, nici n-am avut vreodată acele senzaţii şi deci nu au de unde să se „reproducă". Că Proust vede mai clar şi mai detaliat în conştientul lui iar e sigur. Pentru omul comun, o stare de suflet este o rezultantă, de ale cărei componente este neştiutor („inconştient"). Analiştii de pană la Proust au descoperit unele din aceste componente. Proust ne dă impresia că el *vede* totul, pană în fundul şi pană în toate colţurile sufletului. O stare de suflet care pentru noi este o linie dreaptă pentru el este, rămînînd de aceeaşi lungime, o linie de zeci de ori frîntă. Sau, cu o altă

[1] Am crezut nimerit să tipăresc aici, imediat după James, aceste cîteva pagini de psihologie şi estetică literară extrase dintr-un studiu asupra *Creației și analizei*. [A se vedea volumul de față p. 204].

comparaţie, am spune că el descompune mişcarea săgeţii filozofului grec în mişcările componente. Că efectele duratei sînt mai vădite în opera lui Proust şi că personagiile lui evoluează mai adecvat vremii şi mediului, şi variază şi cu impresia ce o produc asupra altor personagii iarăşi e sigur. Că la el logica afectivă şi asociaţiile de idei pe baza unui sentiment sînt frecvente ca şi în viaţa reală e sigur de asemenea. Dar toate acestea îl fac, în aceste privinţi, mai „mare" decît alţi scriitori, dar nu *altfel* — decît doar întru cit e adevărat că un lucru, crescînd în cantitate, de la o vreme îşi schimbă calitatea (20 de lei sînt parale; 20000 sînt capital...).

Ceea ce este cu adevărat nou la Proust ni se pare că vine de aiurea, din genul analizei lui.

Analiza lui este *sui generis.* Ea este creaţie, fie că el se analizează pe sine, fie că analizează pe alţii (in realitate, pe el, în diverse posturi morale, trăite ori ipotetice, cum face orice scriitor cînd „redă" tipuri, dar vom vedea că cu alt rezultat decît la alţii). Această analiză, la Proust, e o descriere şi, mai ales, o *povestire* a sufletului. El face portretul şi romanul „epic' al unor stări de suflet. El, care n-are subiect, intrigă epică ori dramatică externă, are subiect şi intrigă internă. El creează *lumi sufleteşti.* Dar să ne înţelegem : aceste lumi nu sînt reflexul proporţionat al vieţii externe. Proust pictează germinarea, generaţia şi coliziunea stărilor sufleteşti, aşa cum se condiţionează ele în de ele — bineînţeles subt presiunea lumii externe, dar atîta numai : subt presiunea ei, subt incitaţia ei iniţială, şi nu ca o reflectare ori corespondenţa a ei în sensul acelei *ajustări* interne la extern, de care vorbeşte Spencer, gîndindu-se la adaptarea *normală,* deci practică — adică strict necesară — a fiinţei care „luptă pentru trai".

Proust a pictat cea mai bogată eflorescentă psihică şi, din punct de vedere al adaptării la mediu, cea mai inutilă — *aşadar* un exces psihic dăunător biologiei, prin urmare, din *acest* punct de vedere, anormal —, anormalitate ce rezultă întotdeauna din excesul de psihic şi din întoarcerea psihicului asupra lui insuşi.

Vom înţelege mai bine „metodul" lui Proust, dacă ne vom gîndi la analiza lui aplicată sie însuşi, adică acelui erou al său pe care el îl numeşte „je". De pildă, celebrele treizeci de pagini despre adormire de la începutul lui *Swann,* care au făcut pe atîţia cetitori să zvîrle cartea din mînă. Este epopeea, istoria ; este drama — defilarea concretă a stărilor de conştiinţă dintre trezie şi somn.

În pagini ca acestea Proust pictează şi istoriseşte realităţi sufleteşti, le creează.

Realităţi sufleteşti de *sine stătătoare...* Amorul, de pildă, şi gelozia din opera lui sînt Amorul şi Gelozia, dar redate nu discursiv, noţional, ci cu toată frăgezimea vieţii, cu tot conţinutul lor psihic şi, deşi în limitele celui mai pur psihologism, impregnate de nu ştiu ce atmosferă radiată de corelatul biologic.

Rînd pe rînd, frază cu frază, pasagiu cu pasagiu, se încheagă o curioasă, s-ar putea zice, „biografie" ori poate „monografie" a unei stări de suflet — în realitate, o exteriorizare complectă a stării de suflet, în toată complexitatea ei vie.

La reflecţie, constatăm că această stare de suflet s-a detaşat de subiect, adică de autor ori de personagiu, şi a căpătat o existenţă independentă. Gelozia lui Swann şi Proust devine Gelozia, entitatea „Gelozie", dar, insistăm, nu abstractă, noţională, ci concretă, vie de tot conţinutul ei, de toată puterea ei afectivă. Din gelozia sa a *creat* Gelozia, cum altul creează un personagiu viu şi tipic.

Şi aceasta, pentru că Proust nu se spovedueşte. Proust nu numai că nu este liric, dar nu e nici subiectiv. Că e mereu întors asupra sufletului său, aceasta este cu totul altceva. Aceasta este introspecţia, „metod" de investigaţie psihologică.

Subiectivismul începe numai atunci cînd apare atitudinea afectivă faţă cu propriu-ţi suflet. Dar Proust nu are această atitudine. El constată. Încă o dată, introspecţia nu e subiectivism. Dacă un anatomist ar putea să-şi disece propriul său corp pentru a căpăta adevăruri despre corpul uman, n-ar face „subiectivism" în anatomie ; s-ar folosi de corpul lui — un corp omenesc —, în loc de al altuia. Unii fiziologişti fac, în măsura posibilă, experienţe de fiziologie asupra lor înşişi,

pentru a găsi adevăruri obiective despre fiziologii» umană. (Nu ignorez că altul e raportul dintre observator şi observat în introspecţia psihologică şi altul în această observare a propriului corp şi că altul, deci, este gradul de obiectivitate al observaţiei. Am făcut comparaţiile de mai sus numai pentru a defini metodul.)

Aşadar, Proust a creat nişte realităţi nouă. Pană acum s-au creat oameni geloşi, ori s-a analizat gelozia şi celelalte sentimente. Proust *a creat* Gelozia, Amorul şi atîtea alte stări de suflet.

Creaţiile lui sînt lumi sufleteşti care stau la dispoziţia noastră, pentru studii asupra sufletului omenesc pe viu. Opera lui Proust conţine piese pentru uzul oricui, şi nu observaţii *despre* suflet. Aceste piese sînt vii, ca viaţa — întocmai ca acele preparate ale lui Carrel, ţesuturi care trăiesc, inimi care pulsează încă *in vitro.* Şi fiindcă în psihologie nu se poate considera elementul decît în funcţiune, aşadar în raport cu alte elemente, Proust face totodată şi anatomia şi fiziologia sufletului, ardtîndu-ne, în acelaşi timp cu structura elementară a conţinutului psihic, şi funcţionarea lui.

Facultatea de *a crea* stări de suflet, de a le da drumul în lume (cum alţii creează tipuri şi le aruncă în lume), la Proust merge mai departe — la acele conglomerate, care încheagă în acelaşi timp stări de suflet şi realităţi externe. Sonata lui Vinteuil, acea bucată muzicală cu un rol atît de mare în amorul iui Swann, este o creaţie unică în literatură. Sonata aceea, invenţie a lui Proust, circulă prin cameră, ca o realitate detaşată de executor, ca o fiinţă — ca o fantomă, dacă voiţi —, dar, bineînţeles, în „economia" ei organică este şi ea, şi este şi impresia produsă de ea —, s-ar zice că e alcătuită din realitatea ei în sine şi din actul perceperii ei. în paginile consacrate acestei sonate, e transcripţia verbală a sonatei, e critica, tehnică şi impresionistă a ei — din care rezultă ceva nou, fiinţa sonatei, crearea unei realităţi nouă, — sonata, care trăieşte de aici înainte prin propria-i viaţă şi circulă, liberă, de sine stătătoare, prin salonul d-nei Verdurin, evoluînd în spaţiu, plecînd, întorcîndu-se,

şi care, altădată, vine de undeva, cu toată realitatea ei personală, cu toată individualitatea ei, în vizită la Swann...

în faţa naturii, aceeaşi comportare, aceeaşi reacţie. Acelaşi gen de creaţie. Natura iui Proust e şi senzaţiile lui, şi percepţiile lui, şi impresiile lui, combinate în genul său unic, pentru că aceste stări de suflet se încheagă şi se obiectivează, şi ele, se detaşează de el, devin realităţi obiective. Transformată la maximum de către psihicul său, natura lui Proust totuşi nu e umanizată, nu e „personificare", nu e expresie a sufletului său, nu e un „etat d'âme", ci foarte obiectivă. Ţesătură de senzaţii, percepţii şi impresii, natura lor nu e nici juxtapunerea lor, nici suma lor, ori, dacă e suma lor, este altceva decît ele, un conglomerat *sui gencris : natura,* dar natura „Proust". Vezi marea şi împrejurimile de la Balbec, cîmpia şi satele de la Combray — şi (ilustrare de către el însuşi a peisagisticei lui) transcripţia picturii lui „Elstir", pendant coloristic al sonatei lui Vinteuil.

Dar Proust a fost bolnav, un om „anormal". Atunci, nu cumva, *din cauza aceasta,* creaţiile lui, cu toată obiectivitatea lor, sînt lipsite de valoarea general-omenească ? Cu alte cuvinte, aceste creaţii ale lui nu sînt fiinţe cumva anormale ?

Boala lui Proust, credem noi, însamnă numai atîta anormalitate cîtă a trebuit să-i dea *condiţiile* necesare creării unei *astfel* de opere. Dezechilibrul sufletesc — sensibilitate excesivă şi inteligenţă superioară pe socoteala voinţei ,• boala fizică — de unde recluziunea şi traiul de noapte — a fost condiţia favorabilă pentru acea introspecţie unică. Lipsit de priză asupra lumii externe, ferit de solicitarea evenimentelor vieţii diurne, Proust, aplecat şi prin firea lui la introspecţie, a trebuit să-şi întoarcă, întreagă, marea sa inteligenţă asupra sufletului său. Altă anormalitate n-a avut Proust. Ca om în tranzacţiile sociale, da, a fost anormal, omul care nu putea vizita şi primi vizite decît de la miezul nopţii încolo ; ca instrument de analiză sufletească, a fost perfect normal, ba încă pus, din nenorocire pentru animalul din el, în cele mai bune condiţii pentru crearea concretă a psihologiei moderne.

Acum, fireşte, şi cel mai normal om e o variantă a umanităţii. Din acest punct de vedere, dar numai din acesta, creaţiile Iui sufleteşti nu corespund cu orice suflet, ci numai ou eartegoria lui —• ca *orice* produs sufletesc al unui scriitor —, căci nici un om nu poate reprezenta exact întreaga omenire. Cel mult, s-ar putea vorbi de anormalitatea semnalată mai sus : excesul de psihic, absolut disproporţionat cu nevoile adaptării la viaţă, aşadar vătămător acestei adaptări, aşadar anormal — „anormalitate" a omului, nu şi a stărilor de suflet.[1]

[1] [illegible] volumului, *Anexe*, I.

Ladislas Reymont

« *Ţăranii*»

Ţăranii lui Reymont sînt mai mult decît un roman ţărănesc. Sînt, cum arată chiar titlul, romanul ţărănimii, imaginea ei întreagă şi epopeea ei. Şi vom adaogă că nu numai a ţărănimii poloneze, ci, pană la un putncr:, a ţărănimii orientale.

Moşteniri istorice asămănătoare, amestec de rase în bună parte aceleaşi ori înrudite, evoluţie socială, ajunsă la aceeaşi treaptă, grad de cultură puţin deosebit sînt tot atîtea cauze pentru care ţăranii, din Orient samănă îmftre ei şi formează o familie aparte — omenirea primitivă, nediferenţiată încă —, deosebită de ţărănimea occidentală, care are, deja, caractere burgheze.

Ţăranul oriental a fost pictat de literatura rusească, dar ţăranul din această literatură este, pe de o parte, mai îndepărtat de al nostru, iar pe de alta, de obicei, prea idealizat. Mai aproape de ţăranul nostru, şi mai ales de cel din Moldova, este ţăranul ucrainean (dovadă, Creangă faţă de Gogol din *Priveghiuri din Ucraina).* Tot aşa de apropiaţi de al nostru sînt şi ţăranii lui Reymont.

In adevăr, cetind *Ţăranii,* ţi se pare că eşti. în satele noastre. Desigur, cu oarecare diferenţă de latitudine fizică, socială şi morală.

O deosebire frapantă e importanţa religiei sau mai degrabă a preotului în viaţa ţărănimii poloneze, respectul pentru preot, trecerea pe care o are el, influenţa lui determinantă asupra vieţii de sat, care nu se pot compara cu ceea ce e la noi — dacă la noi se poate spune că e ceva. Cauza acestei deosebiri o fi poate şi „moralismul" sufletului slav, dar cauza principală este desigur preotul *catolic,* celibatar, cultivat •şi reprezentant al acelei formidabile forţe morale care e biserica romană.

In această scurtă dare de samă nu ne vom opri decît asupra unei singure probleme, din cîte le pune acest roman ; asupra modului în care autorul concepe pe ţăran (pe ţăranul oriental, a cărui una din variante e şi ţăranul român), mai ales că concepţia lui Reymont ni se pare cea justă.

Prin viaţa sa grea — muncă istovitoare cu rezultat abia suficient pentru satisfacerea strictului necesar — şi prin primitivitatea sa, ţăranul, fără să fie o bestie, cum îl definea Duiliu Zamfirescu, este o fiinţă utilitaristă, în înţelesul pur material al acestui cuvînt. Această concepţie despre ţăran e la baza întregului roman şi, ca să dăm numai un singur exemplu, e ilustrată splendid prin chipul în care satul întreg judecă măritişul Jugusei, cea mai frumoasă fată din partea locului, cu un bătrîn de şaizeci de ani, fruntaşul cel mai bogat din sat. Nici un accent de indignare din partea satului pentru jertfirea acestei admirabile tinereţi nici o aversiune pentru fată ori pentru bătrîn, ci numai invidia pentru norocul fetei. Este imposibil de ilustrat mai bine imperativul categoric al interesului material şi supremaţia lui.

Dar acest materialism este rezultatul vieţii grele, şi această cauzalitate rezultă luminos din pictura complectă şi obiectivă a vieţii ţărăneşti.

Pe de altă parte, Reymont ştie să indice suprastructura morală a vieţii ţărăneşti, alcătuită din morala, din estetica ţărănească, din tradiţii, din prejudecăţi, din sentimente naturale, care tempereazâ materialismul şi uneori îl înving. Iar rezultatul ultim e o complexitate, care ne dă fizionomia complectă a ţăranului.

Acest fel de roman al ţărănimii l-am preconizat de douăzeci de ani încoace, în contra acelora care au conceput pe ţăran incomplect şi falş, ca un animal feroce, condus numai de instinctul brut al conservării ori în contra acelora care l-au conceput, iarăşi incomplect şi falş, ca reprezentând numai acea suprastructură morală, idealizată şi ea — adică ţăranul tradiţional, tradiţionalist şi idilic.

S-a spus de atîtea ori că viaţa ţărănească nu e proprie pentru roman, pentru că e prea primitivă şi simplă. Reymont dezminte cu succes această opinie.

Fără să falsifice ori să idealizeze această viaţă, opera lui este un roman adevărat. în *Ţăranii* sînt conflicte de pasiuni, intrigă, totul. Este chiar surprinzător cum acest scriitor a ştiut să extragă un material atît de „romanesc" din viaţa obscură a unui sat. Cu evenimente mărunte, cotidiane, *tipice,* făptuite de fiinţi simple — romanul e totuşi „captivant" şi pune probleme sufleteşti general-omeneşti. Umanitate primitivă — şi totuşi tipuri atît de diverse, întrupări ale aceloraşi temperamente şi pasiuni ca în orice roman. Autorul, ţăran el însuşi, un ţăran cultivat, a putut să observe fundul sufletelor şi diversitatea de suflete •— ceea ce nu poate observa un om care cunoaşte pe ţăran de la distanţă. Se ştie că ceea ce este departe ni se pare uniform. Pentru un călător, oamenii dintr-o ţară străină par la fel. Cînd categoria umană e inferioară şi deci mai puţin diversă, uniformitatea aparentă ni se pare şi mai mare. Mai departe, cînd ieşim din omenire — această uniformitate devine totală : numai un păstor distinge individualitatea fiecărui animal din turma sa. Pentru noi, nu e nici o deosebire între ele. Pe lingă această cauză generală — cînd e vorba de ţărani —, se mai adaogă şi neîncrederea lor, care-i face închişi pentru tîrgoveţi. Din toate acestea rezultă opinia falşă că ţăranul n-are suflet. Cine cunoaşte însă în adevăr pe ţăran nu-l zugrăveşte nici ca bestie, nici ca personagiu de idilă, fiindcă ţăranul nu e nici una, nici alta, ci un om — primitiv, dar complect. Dacă n-ar fi un om complect, urmaşul lui în a doua sau a trei/a generaţie n-ar putea fi Maiorescu ori Anatole France.

O altă calitate însemnată a acestui roman este, pe cît se poate cunoaşte dintr-o traducere (care pare a fi eminentă), adaptarea stilului şi a limbii la subiect. Trebuie să spunem că autorul are adesea şi în expunerea proprie o nuanţă de ton popular, prin care păstrează mereu atmosfera vieţii zugrăvite, şi cum foarte des atmosfera e uşor umoristică, tonul umoristic al autorului are un farmec deosebit. Şi trebuie să adăogăm că traducătorul a reuşit să găsească echivalentul franţuzesc al acestui ton.

Un singur defect ni se pare că are acest roman. Avem impresia că autorul prea vrea să-şi justifice şi să-şi ilustreze titlul şi subtitlurile volumelor. Fiindcă titlul general e

Țăranii, el vrea să ne dea fizionomia întreagă a vieții țărănești. Preocuparea, ca să-i zicem așa etnografica, este vădită și este excesivă. El ne zugrăvește pe larg, și intenționat, pastele țărănesc, nunta țărănească, cositul, claca, iarmarocul etc... Firește, el zugrăvește țoale acestea cu ocazia acțiunii. Dar se vede bine că nu vrea să scape ocazia de a le picta, și le pictează mai copios decît e nevoie pentru acțiune, pentru plasarea persomagiului în mediu și pentru caracterizarea lui. Și uneori avem impresia că personagiul e pus să acționeze într-o direcție numai pentru ca la capăt să mai avem o pagină de etnografie. E metodul balastic al naturaliștilor, dar se cunoaște că nu concepția estetică l-a făcut să împovăreze opera cu descripții disproporționate, ca pe naturaliști, ci titlul cărții, gîndul de a fixa în roman toate aspectele vieții țărănești poloneze.

Și tot așa, fiindcă volumele romanului au ca Subtitluri un nume de anotimp, autorul se simte dator să ilustreze mereu sezonul, ca să nu ne lese un moment să uităm anotimpul romanului, dar poate și pentru a plasa mereu pe țăran în mediul fizic, atît de important în viața omului legat de părnînt — în definitiv, tot o intenție teoretică, și nu o necesitate spontană de artist. Descripțiile lui de natură sînt prea lungi, prea dese și prea repetate. Acest defect abia este salvat prin sentimentul poetic al autorului și printr-o prestigioasă invenție verbală.

Acest roman trebuie cetit. Dacă în *Țăranii* găsim varianta poloneză a țăranului oriental, a căruia una din variante este țăranul român, apoi în unele privințj găsim în acest roman pe însuși țăranul nostru.

Max Nordau[1]

Max Nordau a fost unul dintre publiciştii cei mal bine şi mai divers înzestraţi de la sfîrşitul veacului trecut. Om de o vastă cultură generală, versat, cum se zicea altădată, în ştiinţă şi în literatură, cunoscător al celor mai însemnate limbi europene, minte ingenioasă şi plină de resurse, spiritual şi ironic, stilist rîe forţă — nu i-au lipsit decît obiectivitatea, mai multă originalitate şi un nivel sufletesc mai înalt, pentru a se prenumăra printre spiritele eminente ale vremii.

Max Nordau a fost un diletant. în această calitate, a aplicat psihiatria la literatură, a scris critică literară oropriu-zisă, a făcut studii asupra unor probleme sociallie şi psihologice de un interes imediat şi oarecum popular, şi a scris şi literatură.

Exceptînd *Minciunile convenţionale,* exceptînd *Paradoxele psihologice şi sociologice,* în care preocuparea literară totuşi nu e absentă, gîndul lui Max Nordau a fost îndreptat cu predilecţie spre literatură, fie ca creator (de pildă *Boala veacului),* fie mai ales, ca analist.

Literatura care l-a atras mai mult a fost cea franceză. Acest evreu german stabilit la Paris face parte dintre acei „europeni" şi cosmopoliţi intelectuali care au format, adesea, legătura concretă dintre cultura franceză şi cea germană şi care uneori s-au numit Grimm ori Heine.

Dar ceea ce l-a făcut pe Nordau să dea o atenţie specială literaturii franceze este, pe lîngă relativa lui „francizare", şi faptul că mai ales în această literatură a găsit el „simptomele" degenerării pe care o „diagnostichează" în literatura europeană a vremii. Această degenerare a literaturii era, după el, reflexul dege-

[1] Cu ocazia morţii lui.

merării omului european, fenomen mai accentuat în Franţa decît oriunde, pentru că, zice el, la cauzele generale europene, în Franţa a mai contribuit şi una specială : epuizarea care a urmat epopeii napoleoniene şi dezastrului de la 1870.

Degenerarea este o operă de ştiinţă, întru cît vrea să descopere cauzele unor fenomene ' literare ; este o operă de critică literară, întru cît apreciază scrierile care servesc ca „simptome" pentru „diagnoza" pusă de „omul de ştiinţă"; este o operă de polemică, întru cît atacă pe unul sau pe altul, mai exact, pe toţi ; dar mai cu samă e un pamflet, pentru că acest autor ia o atitudine de advocat faţă de nişte „adversari". Dealtmintrelea, tot ce a scris mai cu răsunet Max Nordau are caracterul de pamflet. De pildă. *Minciunile convenţionale.* Lucrările sale obiective şi cu mai multă şansă să conţină adevăruri, cum sînt unele *paradoxe* şi unele articole *pur critice,* sînt mai puţin cunoscute.

în *Degenerare,* omul de ştiinţă exagerează. înamorat şi fascinat de psihiatrie, victimă a deformiaţiei profesionale şi a entuziasmului pentru propria-i temă — el caută cu luminarea simptomele nebuniei în tot ce-i iese în cale ; criticul literar, cu toată remarcabila iui sagacitate şi putere de discernămmt, dă o reproducere inexactă a figurilor literare şi o evaluare greşită a talentului scriitorilor, pentru că în ochii lui orice „anormalitate" e şi un deficit de talent; polemistul e vinjos şi adesea caustic, un amestec de spirit viu şi muşcător, spiritul rasei sale, şi de ceva germanic, sistematic şi hoplit.

Nămolul de termini tehnici barbari, insultele ştiinţifice („imbecil", „bîlbîială" etc), aruncate în capul lui Nietzsche, Ibsen ori Tolstoi, cu superbul dispreţ pentru eufemisme al clinicianului care pune diagnoza — incomprehensiunea aceasta iconoclastă e penibilă. Analiza poemului, de o spiritualitate angelică, *The blessed Damozel* al lui Dante-Gabriel Rossietti e un model clesăvîrşit în această privinţă.

Şi totuşi, *Degenerarea* este un pamflet formidabil. Dacă i-ai primit premisele — dacă ai admis că cutare aspect mai neobişnuit al spiritului e un simplon de

degenerare —, cu greu mai poţi înlătura judecăţile particulare despre scriitori şi concluziile lui, cu atît mai mult, cu cît în unele privinţi — mai ales faţă de nebunii literaturii la modă — el are dreptate. Condus din treaptă în treaptă, nici nu mai simţi unde începe exagerarea, unde începe efectul „maniei" analistului.

Punctul de comparaţie al lui Max Nordau e o sănătate abstractă şi schematică, absolută, care în lumea reală e foarte greu de găsit şi de identificat. în lumea reală, fiecare om are un punct de nebunie şi, cum s-a spus, deosebirea dintre cei sănătoşi şi nebuni e numai de grad, iar graniţa greu de stabilit. Max Nordau caută punctul de nebunie, cu atît mai uşor de găsit, cu cît, desigur, artiştii mari nu sînt oameni „ca toată lumea"; defineşte apoi acest punct, citează psihiatri şi cazuri „analoage" (clar mai maladive) din tratatele medicale — şi „dovada" e făcută.

Şi astfel, mai toată literatura europeană din veacul trecut devine opera primejdioasă a unor degeneraţi: parnasienii, realiştii francezi, simboliştii, prerafaeliţii englezi, Wagner, Nietzsche, Ibsen, Tolstoi şi curentele produse de ei etc.

Desigur — ca să luăm un exemplu — că individualismul lui Ibsen sau misticismul lui Tolstoi nu sînt stări sufleteşti comune. Desigur că se abat de la normal şi deci cu atît mai mult de la norma ideală şi teoretică concepută de Max Nordau.

Dar Max Nordau greşeşte de două ori. întii cînd exagerează individualismul unuia şi misticismul celuilalt, şi al doilea, cînd explică prin „degenerare" individualismul ibsenian, care este o reacţiune împotriva anihilării individului în societatea actuală complicată şi „anonimă", şi misticismul tolstoian, care este una din formele aspiraţiei cătră o viaţă întemeiată pe mai multă frăţie între oameni.

Concepţia aceasta raţionalistă, oroarea aceasta de tot ceea ce nu este logic şi pozitiv, apare mai clar în *Minciunile convenţionale.* Instituţiile care nu satisfac logica şi mai ales prejudecăţile „auguste", cu ajutorul cărora oacmeniii iau reuşit la urma urmei să nu se mănînce între ei, pentru Max Nordau nu sînt (ca şi pentru raţionaliştii veacului al VUI-Iea) fapte justificate prin istorie, ci prostii şi şarlatanism.

C-ela "42.R coala VI

Cînd mai tîrziu a părăsit pamfletul şi a scris liniştit despre Balzac, Anatole France, Maupassant şi alţii, a reuşit să dea cîteva studii originale pline de vederi nouă şi juste. Dar uneori apare şi aici „omul de ştiinţă" şi polemistul, ca de pildă în articolul despre Idolul lui Curei, oare i se pare o pledoarie în contra ştiinţei. In atitudinea lui Curei, Nordau vede, fireşte, tot imbecilitate şi degenerare.

In definitiv, cu Max Nordau a dispărut un intelectual în toată puterea cuvîntului, unul din acei „degeneraţi" care, în loc să trăiască liniştiţi, bucurîndu-se de plăcerile comune ale vieţii, îşi chinuiesc mintea pană la moarte cu lucruri indiferente, dacă nu suspecte ori ridicole, pentru omul „normal".

Dealtfel, această meritorie anormalitate a fost şi faptul că ne-a îndemnat să-i consacrăm rîndurile de faţă.

La moartea lui Anatole France

Pe păretele din faţa biroului din odaia lui de lucru, un prieten al meu a realizat © grupă simbolică de fotografii: în mijloc, imaginea reconstituită a unui antropoid, la dreapta chipul angelic al Juliettei Recamier şi la stînga figura cu ochii clari a lui Anatole France. De o parte şi de alta a brutei ancestrale, suprema debrutalizaire plastică şi suprema debrutalizare intelectuală.

Anatole France este în primul rînd *inteligenţa.* Inteligenţa pură, jocul cu idei, în forma sensibilă a artei.

Această însuşire rară i-a determinat şi felul creaţiei.

Tipurile lui principale nu sînt pasionale decît rar: Therese şi Jacgues din *Le* lys *rouge,* Elodie din Les *Dieux ont soit* şi alte cîteva mai puţin cunoscute. Tipurile lui ilustre, Syilvestre Boninaxd, Jerome Coigntaird, abatele Lantaigne, Monsieur Bergeret sînt intelectuali, aventurile lor sînt în primul rînd aventurile inteligenţii lor — pasiunea rămînînd secundară, ca un halo numai al temperamentului intelectual, caracter pe care nu-l dezminte nici chiar Jerome Coignard, cel mai „sanguin" dintre ei, acela pe care „les esprits animaux" îl înving mai adesea.

Dar nu numai pe aceşti intelectuali de rasă îi vede France în perspectiva lor intelectuală (aici însuşi obiectul solicită această tratare), ci mai pe toate personagiile sale. Vreau să spun că ceea ce îl frapează pe France mai ales şi ceea ce redă este aspectul intelectual al personagiilor sale — atitudinea lor faţă cu lumea, *concepţia lor despre viaţă.*

„Toţi aveţi o filozofie — s-a adresat cîndva William James auditorilor săi — şi ceea ce e mai important în d-voastră, mai semnificativ în ochii mei, e chipul

în care ea determină pentru fiecare perspectiva universului său personal."

Această concepţie despre lume, pe care o are orice om, de la tăietorul de lemne pană la Kant, l-a interesat mai mult decît orice şi pe Anatole France. Faptele, zice el prin gura lui Jerome Coignard, sînt lucruri de rînd, ideile singure sînt interesante. Adăogînd ca faptele devin interesante numai cînd ilustrează ideile, vom avea aproape formula artei lui Anatole France.

Personagiile lui sînt zugrăvite prin concepţia lor despre viaţă, concepţie exprimată în ideile lor şi prin faptele lor. Le *chanteur* de Kyme (Homer) e atitudinea lui Homer în faţa vieţii; Les *Dieux ont soii* e concepţia de viaţă a raţionalistului abstract Gamelin, a epicureului sceptic Brotteaux, a barnabitului Longuemarre (pentru care cea mai dureroasă ofensă e de a fi confundat cu un capucin) ; *La Rotisserie de la Reine dauque* e concepţia de viaţă a epicureului şi scepticului generos Coignard, aproape concepţia tui France, motiv pentru care spaţiul romanului nu i-a fost de ajuns şi a scris un volum complimentar, Les *Opinions de* M. *Jerome Coignard,* unde a exprimat această concepţie cu strictul necesar de ficţiune.

Raportul, ori coliziunea, ori ciocnirea dintre personagii e, de obicei, ciocnirea, coliziunea şi raportul dintre atitudinile, concepţiile lor despre lume, sau rezultă direct şi imediat din ele. Şi aceasta nu numai în *Thcas* — între filozofi, adică filozofii, au numai în L'Orme *du Maiî,* între abatele Lantaigne şi Monsieur Bergeret — ciocnire dintre teologie şi libera-gîndire, ci de cele mai multe ori chiar cînd este vorba de oameni de rînd.

Aceste concepţii, uneori împrumutate de el personagiilor, nu sînt redate rece, „obiectiv", ci luminate de atitudinea autorului faţă de ele, de concepţiile lui asupra lor.

Operele de căpetenie ale lui France sînt o colecţie sau o coliziune de atitudini şi de concepţii în faţa vieţii, plus atitudinea sau concepţia autorului asupra acelei colecţii ori coliziuni.

Graţie acestui „metod", care nu e altceva decît însuşi chipul său de a concepe realitatea şi a reacţiona intelectual la ea, el a putut trata lucruri inaccesibile altui scriitor şi exprima realităţi, pe care altul n-ar

|fi avut cum să le exprime. în sara zilei a doua după iînmormântarea lui Jerome Coignard, asasinat de Mo-I saîde pe drumul spre Lyon, Tournebroche şi Jahel, ? într-un suprem adio de despărţire, se lasă beţiei su-rpreme pe mjormîntul maestrului scump. Şi totuşi, nu e *i* nimic jignitor; totul e firesc, chiar parcă la locul lui şi de o estetică impecabilă. Acest unic „tour de force" e posibil, pentru că sîntem pregătiţi, puşi într-o anumită stare de gîndire, într-o anumită concepţie despre lume, prin atitudinea şi concepţia lui Jerome Coignard, care se infiltrează în noi de-a lungul romanului. Na-' turalismul filozofic al abatelui, teologia lui umană, indulgenţa iui, lipsa lui de orice prejudecată care să stînjenească libera desfăşurare a vieţii, exemplele lui, cinismul lui amabil şi înflorit au creat de;d atmosfera în care scena de un naturalism antic îşi are locul ei firesc. Şi, bineînţeles, tactul, fineţa, ascuţimea de gîndire şi de expresie, estetica desăvîrşită cu care pregăteşte şi execută France pagina aceasta, direct şi curajos descriptivă — unul din punctele culminante de artă mare din opera lui.

Atitudinea lui France, manifestă în La *Rotisserie...* şi în Les *Opinions de M. Jerome Coignard,* mărturisită în prefaţa acestei din urmă cărţi, observabilă în celelalte opere prin toate acele imponderabile, în care ni se dezvăluie atitudinea unui scriitor — atitudinea aceasta este în primul rînd a inteligenţii sale şi numai în al doilea rînd a sentimentului.

S-a zis că pentru inteligenţă totul e comic şi pen-, tru sentiment, totul tragic. în Dostoievski, de pildă, partea sufletului îndreptată înspre lume a fost mai ales sentimentul. Altul e cazul lui France. La dînsul, lumea cădea mai mult în categoria inteligenţii decît a sentimentului.

Pentru France, la care oficiul îl face în primul rînd inteligenţa, totul e comic : de aici ironia sa. Sentimentul, care vine pe al doilea plan, pune o notă de duioşie alături de ironie („duioşie" e prea puternic; vreau să spun: tandreţă). Inteligenţa zîmbeşte, sentimentul se înduioşează. Dar acesta este umorul: Anatole France este unul din rarii scriitori francezi umorişti. Mai fin în ironie şi mai discret în sentiment decît Dickens — la Dickens sentimentul e pe un plan mult mai ridicat în creaţie —, umorul lui France e mai

puţin viguros, mai delicat, mai „artist" decît al genialului scriitor englez, care-şi răsplăteşte lipsa de tinetă, dacă e un defect, prin puterea colosală de creaţie a vieţii pasionale şi active. Ironia lui France variază după subiect, adică după atitudinea şi concepţiile personagiilor — după „filozofia" lor. Discret ironic şi discret înduioşat faţă de Sylvestre Bonnard, pe care l-a înzestrat cu cîteva manii ale sale; mai ironic şi mai puţin duios faţă de Bergeret, în care a pus de asemeni ceva din el; abia ironic şi cu o umbră numai de duioşie în unele momente, pentru că personajul aproape nu are slăbiciuni, faţă de respectabilul abate Lantaigne; direct umorist faţă de Jerome Coignard, alter-ego al său, s-ar zice mai degrabă o recunoaştere jovială a contradicţiilor propriei sale personalităţi, întrupată în tipul său,- ascuţit ironic faţă de om în genere, adică faţă de concepţia despre lume a omenirii şi faţă de geneza acestei concepţii, în partea primă din L'/ie des *Pingouins* ; necruţător ironic, în partea ultimă, faţă de personagii, mai mult afective şi active, de data aceasta, reprezentative desigur şi ele, dar nu întrupînd concepţii în măsura celorlalte. Şi aceasta, pentru că faţă de tipurile din viaţa contemporană, antipatice lui, antipatice fiindcă sînt primejdioase, direct şi vădit vătămătoare, France are o atitudine specială. Această manieră apare mai tîrziu în evoluţia lui literară, atunci cînd devine „luptător", cînd opera sa începe să ia un caracter mai social. Atunci ironia lui olimpiană cedează satirei. (Dar atîta! Mînie nu există nicăieri în Anatole France.)

Aşadar, cîtă vreme a tratat general-omenescul, atitudinea sa era umorul pur, şi tipurile erau comice; cînd opera a luat un caracter social, atitudinea lui France a devenit satirică, şi tipurile ridieule.

Dar trebuie de adăogat imediat că France e obiectiv întotdeauna. în romanele sale sociale *(Histoire Contemporaine).* abateie Lantaigne, reprezentantul clericalismului, apare superior, în orice caz nu inferior (adică numai comic, căci la France inferior = comic) liber-gînditoruîui Bergeret, în care a pus mult din el. Iar în *L'Ile* des *Pingouins,* personagiile socialiste nu beneficiază din partea lui de mai multă bunăvoinţă decît cele de altă culoare. Dacă „trublionii" sînt ridi-

coli şi Colomban (Zola) simpatic, aceasta înseamnă supunerea la obiect, şi atîta tot. Şi cum am văzut, France se ironizează chiar şi pe el însuşi în unele tipuri, mai ales în Bergeret. Această ironie faţă de propria-i atitudine e suprema libertate a inteligenţei şi supremul ei joc.

Ceea ce apare atît de clar în partea primă din *L'Ile de Pingouins* este adevărat pentru toată creaţia lui France : el îşi exercită ironia mai ales pe socoteala genezei concepţiilor diverse despre lume, toate în funcţie de egoism, redus, după el, la foame şi amor, care se tem să se recunoască din cauza vanităţii. (Din acest punct de vedere, France este pesimist şi mizantrop; înălţimea însă de unde priveşte pe om şi deci zîmbetul îngăduitor pentru vanitatea cu care-şi transfigurează omul egoismul în motive nobile transformă mizantropia lui France în scepticism indulgent.) S-ar zice că întreprinderea lui de căpetenie e demascarea ironică şi de sus iertătoare a subterfugiilor şi ipocriziiîor inconştiente ale pragmatismului în funcţiune.

în raportul dintre atitudinea ori concepţia personagiului şi cauza ei, ori împrejurările în care ea se manifestă, stă o bună parte din comicul lui France, cel mai „înalt" în ierarhia comicului.

Mai întăi, contrastul dintre cauză şi efect.

O cauză mică, banală, fireşte de ordin egoist, dă naştere, inconştient (şi în aceasta stă comicul), unei «pinii cu caracter şi de interes general. Cînd personagiul e simplu şi brutal-egoist, opinia e imediat legată cu interesul său, e vădit în funcţiune de acel interes, e cu naivitate *advocatus diaboli:* Locantierul din *Les Opinions de M. Jerome Coignard* e convins că numai atunci treburile obştei vor merge bine cînd magistraţii comunali vor fi aleşi de negustori. Cînd personagiul e un tip superior, atunci concepţia-efect e mult mai îndepărtată, mai mediată ; egoismul determină concepţia mai în ascuns : Abatele Lantaigne, spirit înalt, om foarte puţin practic, încurcat în datorii la furnizorii seminarului, unde e director, devine nervos, pesimist şi, din cauza aceasta, vede şi în mai negru situaţia ţării sale. Concluzia sa exclamativă: „Cele mai teribile nenorociri ameninţă Franţa" este determinată, mai ales, şi fără să ştie el, de neplăcerile cu măcelarul seminaru-

lui. Monsieur Bergeret, deprimat de soarta sa — profesor umil, displăceri mari casnice —, e *convins* cu viaţa e un mucigai, o maladie a materiei şi speră că mucigaiul acesta nu mai există nicăieri în univers; mai tîrziu, cînd află că e mutat la Sorbona, venind vorba din întîmplare despre problema vieţii din univers, imaginează cu lirism viaţa din alte corpuri cereşti.

Alteori, comicul rezultă din contrastul dintre atitudinea personagiilor şi împrejurările în care se produce. In faţa lui Pafnuţiu, imobilizat pe stîlpul său pentru penitenţă şi mucenicie, funcţionarul roman Cotta, om pozitiv, lucid, serios şi prozaic, nu simte in el nici o problemă şi, administrator roman pentru care toate nebuniile religioase sînt egale şi permise, el spune secretarului său să însemne şi talcest lucru că există indivizi care au obiceiul curios de a sta în vîrful unui stîlp. Jerome Coignard, vinovat de „homicid" în urma unei petreceri, strecurindu-se cu tovarăşii săi pe uliţele Parisului, ca să scape de poliţişti, invectivează luna, „astru obscen şi libidinos", că nu-i dă destulă lumină să poată ceti pe Boeţiu, spre a se consola că a făcut moarte de om.

Alteori efectul comic rezultă din contrastul dintre pretenţii, ori dintre aparenţele voite şi fapte. Femeia prefectului (din L'Anneau d'Ameihyste), d-na Worms-Clavelln, o evreică, se zbate să facă un episcop; închisă într-o trăsură, pe străzile Parisului, cu un tînăr catolic regalist de care ascultă ministrul republican, ea plăteşte sprijinul tînărului catolic cu turtirea cutiei de şocolăzi din buzunarul de dinapoi al rochiei. Şocolăzile turtite în aventura galantă a evreicei republicane cu catolicul regalist pentru confirmarea unui episcop francez erau destinate fiicii inocente a prefectiţei, pensionară la o şcoală catolică... Dar cum sînt scrise toate acestea! Cu ce spirit, cu ce vervă! Ca o mirişte care ia foc...

Comicul lui Anatole France este de cea mai pură esenţă. El rezultă din caracterul personagiilor şi din situaţii, dar nu din situaţii de fapte, ci din „situarea" atitudinilor între ele ori faţă cu realitatea. Pe vremea Teroarei (ca să mai dăm un exemplu), barnabitul Longuemarre, închis, îşi scrie apărarea pe petici de hîrtie,

pe bucăţi de cămeşi, pe tot ce poaite găsi, zi şi noapte, în mijlocul vacarmului dimprejur, convins ferm că o să înfunde pe judecătorii iacobini cu argumentele sale teologice! (contrast între realitate şi concepţie); şi apoi neatenţia, întreruptă doar de ilaritate, din sala tribunalului unde-şi face călugărul pledoaria, după care e trimis la eşafod (contrast între concepţii).

Intr-o regiune mult mai înaltă de preocupări, comicul, subtil — zîmbetul imperceptibil al inteligenţei —, rezultă din contrastul unor concepţii legate de probleme mai generale ale soartei umane. Absoluta impenetrabilitate a patricianului filozof din Corint — chinuit de soluţia crizei vremii de-atunci —, pentru tapiţerul urît şi gălăgios, care se certa cu alte soiuri de sectanţi în preajma sa pentru ideea care tocmai avea să dea soluţia, căci tapiţerul era Sf. Paul (Sur *la Pierre Blanche).* Ori Virgiliu, cînd zugrăveşte călugărului Marbode, venit în Infern la o sută cincizeci de ani după Dante, pe un pămîntean care l-a vizitat cu o sulă cincizeci de ani în urmă, un etrusc cu sufletul arzător, dar barbar, care crede în zeităţi jidoveşti, vorbeşte un jargon stricat şi nu ştie să facă versuri, pe care le termină cu aceeaşi silabă *(L'Ile des Pingouins).* Ori morala dispreţuitoare pe care într-o noapte i-o face autorului miticul, cartaginez Cadmos, prototipul omului de afaceri, închegat din fumul ţigării, că strică hîrtia degeaba cu poveşti şi fleacuri, ca un degenerat *(Le Jardin d'Epicure).*

Dar toate acestea se reduc tot la acel joc de idei, de care vorbeam la începutul acestor consideraţii.

Iar aceste creaţii de artă sînt străbătute la rîndul lor, sînt luminate de combinaţii neaşteptate de idei ale autorului, de scăpărări fulgurante, care deschid orizonturi în sclipirea lor momentană. Este *spiritul* lui France, ascuţimea inteligenţii lui scrutătoare şi neiertătoare (căci ceea ce numim obişnuit „spirit" nu există în opera lui; el „nu face spirit" niciodată, nu se scoboară pană aici). Prin acest spirit el îşi exprimă mai bine şi mai sesizant gîndirea. O dată, revoltat de mărimea mizeriei şi a ridicolului din lume, visează parcă ou frenezie la sfărîmarea cu dinamită a Planetei, pentru a da, zice el, „o satisfacţie conştiinţei universale, care dealtmintrelea nu există"...

Aiurea defineşte teologia ; „la theologie qui comnic on sait, traite avec une minutieuse exactitude de l'inconnaissable".

Această însenінată parte pe care o are inteligenţa în creaţia lui France a făcut să i se conteste uneori calitatea de creator de viaţă.

S-a zis că ar fi un intelectualist, un scriitor livresc şi chiar didactic.

Intelectualist? Dar el nu exprimă *rezultatele* gîndirii şi observaţiilor sale în termini generali. El nu redă viaţa în formule abstracte. Din acest punct de vedere, rari scriitori sînt mai puţin intelectualist! decît dînsul. Din faptul că el creează mai cu predilecţie tipuri intelectuale, şi nu afective, ori active, ca Tolstoi, nu urmează că e un scriitor intelectualist — cum nu urmează numaidecît că cine creează tipuri afective nu poate fi scriitor intelectualist (dovadă Bourget). Tipul intelectual e o realitate tot atît de concretă ca şi tipul pasional. (Un tip ca Spinoza nu este tot atît de real şi de concret ca şi Othello?). Şi cum altul se transpune mai ales în afectivitatea tipului său pasional pentru a-I reda, France se transpune mai ales în concepţia tipului său intelectual pentru acelaşi scop şi cu acelaşi rezultat. „Mai ales", pentru că prin aceasta se defineşte şi trăieşte tipul intelectual, cum celălalt mai ales prin afectivitate. Iar tipul acesta intelectual îl redă prin ideile lui, ale tipului, prin sensibilitatea lui, prin faptele lui, ca oricare alt creator, numai cît, încă o dată, cu un accent mult mai puternic pus pe idei, pentru că altfel mu s-ar supune la obiect... Spinoza e mai ales gîndire; Werther — sentiment; un ţăran al lui Zola — instinct. Şi trebuie să-i redai ca atare.

însuşirea de a se transpune în alţii, în cît mai diverşi, şi de a-i realiza conform naturii lor şi conform cu felul lor de a se exprima, France o are în gradul cel mai înalt.

Nu *trăiesc* oare, ca şi personagiile celor mai puternici creatori de viaţă, Sylvestre Bonnard şi Jerome Coignard? Dar poate fi un personagiu de ficţiune mai viu (mai de neuitat — aceasta e proba) decît aceşti eroi ai lui France? Vii, nu numai de realitatea specifică a tipului, ci şi de irealitatea lor individuală, în

carne şi oase, cu figura lor, cu gesturile lor, cu ticurile lor. Să-şi petreacă prin minte cetitorul galeria lui France, bona lui Sylvestre Bonnard, directoarea pensionatului, notarul, negustorul din Girgenti din *Le Crime de Sylvestre Bonnard;* tatăl şi mama lui Tournebroche, d. d'Astarc, Catherine la dentelliere din *La Rotisserie de la Reine Pedauque-,* Choulette, d-na Marmet, miss Bell, prinţul Albertinelli din Le Lys *rouge-,* prefectul şi nevasta lui, M-me Bergeret, d-na de Bonmont, Guitrei, generalul de Chalmot, arhiepiscopul Charlot şi atîţia alţii din *Histoire Contemporaine-,* bibliotecarul Sariette, Gilberte din *La Revolte des Anges;* Eveline şi mama ei, Hyppolyte Ceres etc, din *L'Ile* des *Pingouins-,* Elodie, Brotteaux, Gamelin din Les *Dieux ont soif,* Crainquebille etc, etc. Nu fac parte din cunoştinţile noastre toţi aceşti oameni ?

Sînt convins că ceea ce e special în France — marca sa, partea covârşitoare din operă, adică concepţiile personagiilor, interesul mare ce prezintă aceste concepţii, care impresionează atît de tare şi de încintător — este aceea ce face să rămînă parcă pe planul al doilea creaţia psihologică şi plastică, fără care însă acele concepţii *n-ar exista,* pentru că ele nu sînt juxtapuse creaţiei, ci fac parte din substanţa ei.

Această creaţie e una din cele mai pitoreşti şi mai variate, căci nici un scriitor n-a zugrăvit atîtea feluri de fiinţe deosebite ca cultură, temperament, clasă socială, meserie, vîrstă, epocă istorică şi chiar zoolsgie —• de la inocentul Pied-d'Alouette pană la genialul Jerome Coignard, de la boarul încă antropoid, amantul Orberosei, pană la hiperintelectualul Bergeret, de la frigidul Sylvestre Bonnard pană la pasionatul Jacgues Dechartre, de la celtul Kom Atrebatul pană la poetesa simbolistă miss Bell, de la Homer pană la romancierul anatolfrancesc Paul Vence, de la zarzavagiul ambulant Crainquebille pană la Napoleon I, de la micul Pierre pană la nonagenarul Oassignol, de la sfinţii bretoni pană la judecătorii Teroarei, de la toţi aceştia pană la căţelul Riquet şi cotoiul Hamilcar — de mai dinainte de civilizaţie şi chiar de mai dinainte de om, pană în ziua de azi, oprindu-se în Elada, la Roma, la Alexandria, la Florenţa, în Galia, în lumea evului de mijloc, în Italia Renaşterii, în veacurile cla-

sice, la Revoluţie — şi făcînd să treacă pe dinaintea ochilor noştri oameni, cetăţi, peisagii din toate vremurile şi toate civilizaţiile.

Talentul mare de a se transpune în alţii, prin simpatie intelectuală, prin divinaţie — ajutat de o bogată şi variată cultură —, apare mai ales în opera sa cu subiect istoric şi din viaţa copilăriei.

In nuvelele şi romanele istorice *Clio, Balthazar, Le Puits de Sainte-Claire, Les Dieux ont soit, L'Ile dss Pingouins,* cu toate că ţinteşte la general — şi are prin urmare dreptul să intenţioneze aluzia la actualitate —, France reuşeşte, pe cît e posibil în asemenea gen, în orice caz mai mult decît alţii, să iasă din prezent, adică din el însuşi, să se transpună în oamenii de altădată, în ideile lor, în sentimentele lor şi să-i vadă in împrejurările lor. Şi să-i facă să se exprime s-ar zice în limba lor. El ştie să dea un ton limbii actuale franceze, aşa încît să auzim parcă un răsunet al limbii epocii respective. în procedeul acesta el reuşeşte nu numai cînd e vorba de Franţa de altădată, ci şi atunci cînd reconstituie trecutul unui popor de altă limbă. In Le *Chanteur de Kyme,* stilul e fluid, uşor, ca în Homer; în *Kom YAtrebate,* un episod din cucerirea Galiei, nuvelă care urmează imediat în Clio, tonul s-a schimbat, stilul are obiectivitatea gravă şi elegantă a lui Caesar. Prima bucată din Clio are de subiect pe Homer şi ultima pe Napoleon I. De la prima pană la ultima, France ne duce prin toţi evii, e un caleidoscop al istoriei omenirii şi un examen strălucit pentru simţul istoric al creatorului de viaţă Anatole France. în volumele unitare, ca în Le *Puiîs de Sainte-Claire* sau *Les Dieux ont soif,* psihologiile şi mediile din trecut sînt, fireşte, şi mai complect reconstituite ori evocate.

Aceeaşi putere de transpunere în alţii se vădeşte în cărţile sale despre copilărie. Le Livre de mon *ami* conţine amintiri proprii, ca şi *Petit Pierre.* în prefaţa acestei din urmă, spune că amintirile le-a complectat cu ceea ce i-au spus părinţii despre copilăria lui. Dar este evident că cea mai mare parte a cărţii e *creaţie* — prin observaţia sufletului copilăresc şi prin divinaţie, prin „inducţiune". Şi-a amintit o parte, a aflat alta —- a interpretat, dar miaii cu samă a divinat, ca pe oamenii din vremuri foarte vechi cu suflete foarte

îndepărtate. După cunoştinţa noastră, nu există în nici un scriitor o astfel de creaţie pe sama copilăriei. Şi — căci e vorba de Anatole France — ceea ce e mai interesant şi mai încîntător e divinarea concepţiei despre lume a copilului, metafizica omului de patru ani.

Dar el a trecut şi mai departe, dincolo de om, şi a imaginat — plauzibil, în orice caz fermecător — sufletul animalului şi, se putea altfel? concepţia lui despre lume, în căţelul Riguet *(Historie Contemporaine, Crainquebille* etc), unul din tipurile lui cele mai fericit create, cele *mai* vii, mai simpatice, mai importante, mai de neuitat din opera lui. Trebuie să observăm insă că în Riquet, France a făcut ceva mai mult decît reconstituirea sufletului unui animal; a arătat, în *genere,* geneza concepţiilor despre univers, cu aluzii la om, satirizînd încă o dată pragmatismul concepţiilor umane despre lume. Riquet, Petit Pierre, omenirea, din primele capitale diin *L'Ile des Pingouins* sînt etapele evoluţiei metafizicii în preistoria omenirii.

Preocuparea aceasta de idei a lui France, profitul intelectual pe care-l are cetitorul din lectura operei lui şi erudiţia pe care o bănuim ori chiar apare în această operă au făcut pe unii să clasifice pe France printre scriitorii livreşti.

E o confuzie, iarăşi.

Desigur, un scriitor care îşi ia subiecte din trecut, ca în *Tha'is,* ca în Le *Procurateur de Judee,* ca în *Clio,* n-a putut găsi materialul specific decît în cărţi. Şi, iarăşi, un scriitor care a creat tipuri diverse de savanţi, filozofi, teologi n-a putut să nu se documenteze din cărţi, pentru a-i cunoaşte ca atare.

De unde era să ia el Florenţa de la 1400, dacă nu din cărţi ? Şi de unde un filozof alexandrin ? De unde s-ar „documenta" cineva asupra lui Rabelais, dacă l-ar pune ca personagiu într-un roman, decît din opera lui şi din documente asupra vremii lui ? Dar ceea ce a găsit France în cărţi este numai *materia primă* a creaţiei sale, ca lumea bună din Moscova pentru romanele lui Tolstoi. (Şi nu toată materia primă, ci numai ceea ce e specific trecutului, restul, „eternul omenesc", l-a pus din observaţia directă şi din sufletul lui.) Această materie primă avea să fie apoi „observată", selectată, înviată,

transpusă în artă. Şi întru cît viaţa unui grec alexandrin este un material de artă mai puţin valabil decît viaţa Anei Karenin ?

Ştiinţa lui France este în primul rînd mijlocul lui de a descoperi mai multă viaţă şi mai variată decît aceea pe care o putem cunoaşte în jurul nostru. Este instrumentul de prelungire a observaţiei, cum telescopul este instrumentul oare prelungeşte vederea. Un telescop întors spre trecut şi spre stările de suflet altfel incognoscibile.

El, care ar fi dorit să vadă lumea măcar o clipă cu ochii în faţete ai furnicii, ori s-o cugete cu creierul unui orangutan, a făcut ce-a putut ca să cunoască cit mai mult în spaţiu şi timp. Erudiţia lui e curiozitate de observator, de amant al vieţii, al realităţii concrete, al materiei prime a artei. Bucăţile din Clio nu se pot scrie fără erudiţie, dar ce este livresc în ele ?

In al doilea rînd, ştiinţa lui France este o mină de consideraţii, de apropieri, de comparaţii oare dau o mare forţă creaţiei sale. Cînd (în *Manequin d'Osier)* d. Bergeret îşi surprinde nevasta cu d. Roux, autorul „livresc" are cîteva pagini de o vervă şi de un efect umoristic incomparabil. în cele zece secunde cît d. Bergeret a trecut prin camera unde colţunii roşii ai d-nei străluceau în întregime, in d. Bergeret vorbeşte mai întăi omul primitiv, care vrea să ucidă; apoi omul social, care meditează pedepse în vederea justiţiei; în sfîrşit, filozoful sceptic, pentru care micul act al d-nei Bergeret e ceea ce e, şi nimic mai mult. în cele cîteva secunde d. Bergeret a trăit toată istoria speciei umane. (S-ar zice, un caz de ontogenie care repetă filogenia...) Tratat sentimentul aşa — „livresc" —, analiza, de atîtea ori făcută, a eternei gelozii devine nouă, atît de ascuţită, deschide perspective asupra sufletului — şi apoi ce desfătare pentru cetitor !

Dar France are şi creaţii de tipuri curat pasionale. Sînt mai ales tipuri de femei. Femeia în France nu e decît sexul celălalt. E natura. Fină, rafinată, obiect estetic preţios, dar natură. Au şi femeile lui uneori idei şi opinii, fireşte. Unele, ca Therese din Le Lys *Rouge,* sînt foarte inteligente şi cultivate; una, miss Bell, e o poetesă de mare talent. Dar pe ele, pe femei, France nu le face purtătoare de concepţii generale

. despre lume, pentru că sînt natura. Revin. în crearea Şmai ales a femeilor, se probează că France poate crea I personagii pasionale, ca ceilalţi romancieri, şi ca cei |maii buni. Cu ce firesc, cu ce dozare sigură a trăsătu-* rilor sufleteşti, a aspectelor plastice şi a incidentelor biografice creează el pe Therese, fermecătoarea în înţelesul nostru popular al cuvîntului, seducătoarea în înţelesul schopenhauerian; ori pe Jahel, „beaute acide et mordante", din La *Rotisserie...,* acea entitate concretă de femeie, acel explozibil de feminitate; ori pe frumosul animal d-na de Gromance, altruista doamnă, care face fericirea oraşului, exercitîndu-şi generozitatea „ca o magistratură publică" şi care scosese puţin din minţi chiar şi pe filologul Bergeret. Sau, în ordinea descriptivă — tot natură — Florenţa de astăzi, ori Bretagne de totdeauna, ori Egiptul antic. Acest intelectual, acest filozof, acest romancier al atitudinilor creează cu senzaţii, cu impresii, cu imagini — şi cu idei. Şi, în *creaţie,* n-are nevoie de cărţi, decît atunci cînd realitatea care-l interesează nu se găseşte decît în cărţi şi pe care o zugrăveşte tot prin imaginile vieţii.

De la „intelectualismul" lui s-a mai făcut un pas şi s-a zis că ar fi un scriitor didactic.

Un învăţământ urmează din orice operă literară. Concluzii de toate felurile putem scoate din oricare şi mai ales din a lui France. întrebarea este dacă scriitorul, în conceperea şi executarea operei sale, a avut în vedere să ne înveţe ori să ne moralizeze — sau să ne demoralizeze.

Poate cea mai bună dovadă că France nu-şi pune teze este că acest socialist nu are nici un roman şi nici o nuvelă în care să-şi predice ideile sau din care măcar să reiasă concluzia socialistă (consideraţiile din Sur *la Pierre Blanche* sînt altceva,- confirmă ceea ce susţinem). în L77e des *Pingouins* observă şi transcrie cu umor ceea ce a văzut, ridicolele tuturor concepţiilor şi partidelor. în Les *Dieux ont soif* nu ia partea Revoluţiei. Cartea poate conveni mai degrabă lui Charles Maurras decît lui Herriot.

Fraze didactice, aforisme morale — cîte voiţi. Dar, afară de cele care au menirea să caracterizeze situaţii

si personagii... Cum să zic? Să nu-l credeţi. Mistifica superior. Uneori se preface naiv. Alteori ia aere pedante, spune cu gravitate truisme, parodiază nu ştiu ee atitudini şi tonuri „distinse", ca să creeze o anumită atmosferă, ca să persifleze anumite atitudini. Mie mi se pare că tocmai atunci se dedă mai mult supremului joc care e arta.

Numai să ştim să deosebim genurile din opera Iui. Aşa, de pildă, partea primă din *L'Ile des Pingouins* să n-o considerăm ca roman. E şi istoria, transfigurată şi feurlescă, a unei ţări civilizate, şi istoria concepţiilor morale şi sociale ale omenirii. Partea a doua ar fi roman (romanul Eveline — Paul Visire), dar şi aceasta ţine tot de istorie — istoria contemporană a Franţei în imagini.

L'Ile des Pingouins este o dovadă puternică pentru adevărul că France este un creator. Chiar cînd subiectul a fost didactic, el n-a putut să-l trateze decît în imagini şi să ajungă la o creaţie de artă. Cum fac toţi artiştii în împrejurări la fel. Balzae a tratat teoria familiei în scenete şi imagini.

Că are şi cîteva „apologuri"? Aceasta îl priveşte pe e F...

Toate acestea pentru artist. Dar el a mai fost, alături, şi un cetăţean în toată puterea cuvîntuiui. E personagiul căruia îi datorăm cîteva broşuri politice şi trei volumaşe intitulate *Vers Ies temps meilleurs.*

De cînd a intrat în „la melee sociale", France a fost întotdeauna printre reformatorii cei mai din stingă. Socialist înainte de război, cînd socialiştii au devenit după război democraţi, el a rămas socialist şi s-a pomenit comunist.

Ca să înţelegem „politica" lui France, cred că nu e nevoie să recurgem la alte feţe ale spiritului său decît la acele care ne fac să-i înţelegem arta.

Mai îmitâi, France n-a făcut altă politică militantă decît aceea de a ţine discursuri, mai mult de adeziune şi de „recomandare", şi de a prezida întruniri. încolo, politica lui este numai de concepţie si de cabinet.

Şi n-a fost un teoretician al politicei, şi nici n-a jucat vreun rol în diversele frămîntări ale socialismului francez.

France a avut o concepţie, şi atîta tot. Ori, mai bine, un ideal.

Acest sceptic era sceptic numai în inteligenţă şi era sceptic fiindcă spiritul lui critic era complect. Moralmente nu era un sceptic, fiindcă avea sufletul viu şi sănătos. Avea îndoieli şi, cum a spus-o, îl speriau oamenii siguri de ei, dar îndoielile lui erau de ordin intelectual.

Natura lui France era perfect sănătoasă. Să se observe că spiritul lui de analiză şi l-a îndreptat mai ou samă în afară, şi în special asupra ideilor. Nu şi l-a exercitat pe sama propriului său suflet. Este o deosebire radicală între el şi, de pildă, Amiel. Acesta a realizat cu sfinţenie şi sistematic vorba lui. Socrat „Cunoaşte-te pe tine însuţi". Dar cuvîntul lui Nietzsche că odată cu Socrat începe decadenţa Greciei este adevărat, dacă norma de om sănătos este perfecta sănătate, cea teoretică. Autorul *Imitaţiei lui Isus llristos,* catehismul supunerii creştine, a renunţării la plenitudinea vieţii, recomandă şi el cunoaşterea de sine, aceea a altora fiind fără nici un profit şi cauză de pierzare. Mintea lui France, întoarsă spre înafară, spre viaţă şi huni.ni, însamnă perfecta sănătate a spiritului său. Un suflet atît de sănătos (sănătatea fiinţii lui a dovedit-o şi lunga lui viaţă robustă) trebuia să-l facă optimist, cu tot pesimismul inteligenţii, care era efectul lucidităţii şi criticismului. Optimismul acesta trebuia să-l facă să *voiască* un viitor mai bun.

Pe de altă parte, simţul lui istoric, unul din factorii artei sale, îi spunea că lumea nu stă pe loc, că ceea ce este trece totdeauna, îai veacul veacurilor. El trebuia deci să creadă în schimbări viitoare.

Dar de ce visa la acele schimbări? De ce le voia? Le voia pentru că era nemulţumit de realitate şi pentru că acele schimbări erau menite să o înlocuiască şi să îmblînzească pe om.

Omul, după dînsul, e o fiinţă slabă, mizerabilă, ridicolă, încă un antropoid, mînat de foame, de frică şi de amor. (Nu e o concepţie displăcută lui Marx ! Din contra...) Pentru satisfacerea foamei, se luptă, se sfîşie — individ cu individ, clasă cu clasă, popor cu popor. Priveliştea aceasta îi supără inteligenţa, estetica — şi probabil morala, vreau să zic generozitatea.

Od a 7428 coala 13

Balzac, să fi fost atît de divers. Aceasta se datorește observației complecte și obiectivității scriitorului, ca și facturii ori compoziției, variată de la roman la altul, adaptată subiectului, ca și la Balzac. Din acest punct de vedere, Thomas Hardy se deosebește cu totul de îomancierul englez en vogue pe continent, nobilul și senzitivul Galsworthy, ale cărui romane samănă toate: cam același fel de personagii (temperamente), cam în același raport unele față de altele și cam aceeași semnificație.

Această cantonare a lui Thomas Hiairdy într-um mediu pe care îl zugrăvește abundent nu însamnă că acest scriitor este un romancier social și regionalist. Romanele lui sînt pur psihologice, tema lor e întotdeauna un conflict între suflete, cu deznodămînt tragic.

Thomas Hardy este poetul tragic al fatalității. Cine caută în literatură apă de trandafir nu o va găsi în acest scriitor. Și cine caută pictura fericirii i se va părea că o găsește, dar întotdeauna va veni cea mai crudă dezamăgire. E ceva dur în toate romanele lui — *dura lex* a vieții. *Fatalitatea* urmărește mereu pe eroi și-i distruge. Rar a fost denunțată atît de crud „ironia vieții" ca în aceste romane tragice. *Micile ironii ale vieții* (titlul unui volum de nuvele) ar putea fi titlul operei sale întregi. Și trebuie să spunem că aceste opt nuvele sînt tot atîtea reducții de romane, tot atîtea variante ale „romanului" său. De aceea autorul le-a și putut da ca titlu un nume, care e o definiție. Aceste nuvele, cetite una după alta, ne indică mai bine decît orice concepția lui Thomas Hardy, căci romanele lui nu sînt decît alte „mici ironii ale vieții" •— dezvoltate. Numai cît trebuie să adăogăm că aceste ironii nu sînt deloc „mici". Mici sînt incidentele care distrug fericirea, dar efectele sînt mari de tot.

Am scris cuvîntul „incidente". în adevăr, în romanele lui Thomas Hardy incidentele, *întîmplările* au un rol neobișnuit în literatură. Uneori intriga ia aspectul intrigii din romanele de senzație. Thomas Hardy nu se sfiește să folosească întîmplări care ni se par neverosimile; să provoace întîlniri ori regăsiri între personagii, care în realitatea vieții nu pot avea o șansă miai mare decît unul la un milion.. în *Jude*

Obscurul tragedia se produce dintr-un concurs de împrejurări cu totul excepţionale: un copil care aude pe mama sa vorbind de sărăcie trage concluzia că clacă ar fi mai puţini în casă lipsa n-ar fi aşa de simţită, îşi spânzură fraţii mai mici şi se sinucide. Din această atît de rară întâmplare, urmează criza sufletească atroce a femeii, care vede în această nenorocire pedeapsa că nu s-a măritat cu un bătrîn căruia se făgăduise, despărţirea ei de bărbat, întoarcerea la bătrîn, distrugerea ei, distrugerea bărbatului ei, şi nefericirea bătrânului, în. *Primarul din Casterbridge,* intriga e ţesută din părăsiri, din recunoaşteri, cu copii substituiţi etc. în *Doi ochi albaştri,* cei doi tineri, cei mai buni prietini, care iubesc pe Elfrida fără să ştie unul de altul, se întîlnesc în acelaşi tren cu care mergeau amindoî spre satul Elfridei, cu speranţa s-o recapete, iar do trenul lor era aninat un vagon în care era transportată Elfrida moartă, fără ca ei să ştie ce e cu acest vagon, pe care-l vedeau manevrat prin toate gările. în *Iubita,* un. tînăr de douăzeci de ani iubeşte pe o fată pe care o părăseşte.; cînd are patruzeci de ani, iubeşte.[1] pe fata acesteia; cînd are şasezeci de ani, iubeşte pe fata acesteia din urmă. Aici nu numai întîmplările sînt rare, ci şi starea sufletească — caz mai special In Thomas Hardy —, căci viaţa pe care o zugrăveşte de obicei este medie, ca la toţi romancierii mari.

în articolul amintit mai sus, d. D. I. Suchianu spunea, cu drept cuvînt, că aceste întîmplări rare, de roman de senzaţie, sînt întîmplări *externe,* de acele care dau scriitorului evenimentul potrivit ca să provoace» stările sufleteşti ale personagiului pe care vrea să le zugrăvească. D. D. I. Suchianu distingea aceste întîmplări de cele care rezultă din caracterul personagiului şi care nu pot fi oricare, ci numai cele determinate do acest caracter. D. D. I. Suchianu mai adăoga că astfel de întîmplări *externe* existînd în realitate, deşi nu sînt verosimile, trebuie să ne hotărîm odată să preferăm realul verosimilului, dacă voim să imităm realitatea.

în adevăr, Thomas Hardy nu prea are grijă de verosimilitate cînd îi trebuie o întîmplare care să provoace anumite stări sufleteşti. El e ca un chimist care urmăreşte compusul şi alege orice elemente, din

combinarea, am zice : din întîlnirea cărora să rezulte compusul. Dar aceste întîmplări sînt dintre acele care *vin* peste om, şi nu de acele care *rezultă* din psihologia omului,- acestea din urmă sînt întotdeauna la Thomas Hardy determinate de suflete, conform cu cea mai riguroasă şi subtilă logică afectivă.

Şi este, iarăşi, adevărat că realitatea e mai capricioasă, mai neverosimilă decît cum e stilizată în romanele obişnuite. Apoi, este admis de toată lumea că intriga e lucru secundar. Literatura e „de la psichologie vivante", şi psihologia e total.

Aşa e.

Dar e ceva mai mult. Această intrigă e senzaţională (unde e) numai la reflecţiune, numai cînd gîndeşti teoretic — voim să zicem : rece — la compoziţia romanului, în impresia directă însă nu e nimic deosebit,

Toate întîmplările sînt fireşti — aşa trebuiau să fie. Ba încă simţim că autorul nu s-ar fi menţinut complect în realitatea lucrurilor; că ar fi fost un deficit de *realism* în economia subiectului, dacă nu erau aceste întîmplări neverosimile, şi nu numai pentru că realitatea conţine şi neverosimilul, ci şi — mai ales — din altă cauză.

Thomas Hardy este poetul tragic al fatalităţii. Fatalitatea, fatalitatea cu literă mare, urmăreşte pe toţi eroii săi. Nu e nimic mistic în Thomas Hardy (într-un interviu recent reclama raţionalismul), dar semnificaţia ultimă a operei sale este „ironia vieţii" care, cu incidente stupide, ne distruge fericirea şi viaţa.

Şi-n adevăr, ce este *fatalitatea* decît aceste incidente venite din senin? Decît aceste întîmplări căzute peste noi, care nu sînt altceva decît *mersul* realităţii, Indiferent de iluziile şi gîndurile noastre de fericire? Şi natura, şi societatea merg conform legilor, fără să ţină samă de sufletul nostru, dau peste noi, distrugînd într-o clipă ceea ce am clădit o viaţă întreagă.

Fiecare dintre noi ar fi avut cu totul altfel viaţa, această viaţă care ni-i dată o singură dată în timpul infinit, dacă la un moment dat ar fi variat cine ştie ce împrejurare mică. Admiţînd că Eminescu s-a îmbolnăvit la Viena — dacă în loc să iasă pe stradă într-o anumită sară ar fi stat acasă, ori dacă, ieşind pe stradă în sara aceea, ar fi acostat sau l-ar fi acos-

tal altă femeie —, alta ar fi fost viaţa lui şi istoria literaturii române. Ori poate, aiurea decît la Viena, ar fi dat un tramvai peste el, şi istoria literaturii poporului român ar fi avut cu totul alt curs.

în „întîmplările" din Thomas Hardy este o profundă semnificaţie.

Şi cu cît apeşi mai mult într-o operă literară asupra factorului fatalitate, cu atît întîmplarea *fatală* trebuie să fie din cele mai neaşteptate, ori mai rare, mai „senzaţionale". Pentru că numai atunci fatalitatea îşi vădeşte toată puterea ei *neînlăturabilă.* Nu poate exista un subiect mai senzaţional, întîmplări mai ex *machina,* decît cele din *Oedip Rege,* care duc la asasinatul tatălui şi incestul cu mama. Şi tocmai prin excepţionalul întîmplărilor, prin greutatea de a se întîmpla ce s-a întîmplat, se vădeşte fatalitatea în această tragedie antică. „Intriga senzaţională" din tragedia aceasta este *fatalitatea!* Trebuia să se întîmple tocmai ceea ce era mai greu şi mai neverosimil, pentru ca să înţelegem şi să *acceptăm* inexorabilul destinului.

Şi atunci „întîmplările" acestea nu sînt numai combinaţii de subiect, care ocazionează stări sufleteşti pe care vrea să le zugrăvească autorul. Aceste „întîmplări" sînt însuşi materialul indispensabil al romanelor sale, sînt procedeele prin care lucrează fatalitatea, sînt armele ei, sînt „ironiile vieţii".

Şi e semnificativ că tocmai în romanele lui cele mari, cele mai bune, se găsesc aceste întîmplări venite ca trăznetele, această operă surdă şi sigură a destinului.

Cetitorul însă poate va obiecta: pentru ce Ponson du Terrail nu este atunci un poet al fatalităţii? Pentru ce intriga lui senzaţională este maculatură literară? Pentru că nu orice întîmplare dintr-un roman e arma fatalităţii. Iar noi simţim acest lucru. Este un secret, este ceva ascuns parcă în dosul aparenţelor, pe care nu-l înţelegem, dar îl simţim. Este, în *pregătirea* împrejurărilor *dinainte* de izbucnirea fatalităţii, o tensiune, este ceva care trebuie să eclateze — şi atunci fatalitatea, acel cineva rău şi „ironic" îşi trimite agentul, şi nenorocirea s-a produs. Şi anume: ori nefericirile se îngrămădesc aşa încît noi, cetitorii, ne mai aşteptăm la una mare (sentiment pe care-l avem şi în

viaţa reală); ori fericirea, lucru fragil, se anunţă aşa de încîntătoare, că ne temem mereu (ca şi în viaţa reală) să nu intervină ceva — şi intervine! („Şi prea era de tot frumos,/Şi-a *trebuit* să piară!")

Că natura n-are intenţii, probabil (căci n-are sistem nervos!). Că, aşadar, în natură n-o fi această răutate — probabil. Dar impresia omului e cd parcă natura ar avea această răutate. Şi scriitorul, care dă impresia acestui *parcă,* e poetul fatalităţii. Dar ca să dea această impresie, trebuie s-o aibă şi el. Şi atunci sinceritatea viziunii scriitorului ni se comunică, ne contagiem şi credem (cu atît mai mult, cu cît toţi sîntem fatalişti în *acest senz),* sîntem emoţionaţi, şi nici prin gînd nu ne vine, cînd sîntem angajaţi în lectură, ^ă-i facem autorului proces de neverosimilitate.

Pentru „a situa" şi mai bine pe Thomas Hardy, să-l comparăm cu doi scriitori — unul care utilizează întîmplări multe şi neaşteptate, altul care nu are nici o intrigă în operele sale : Balzac şi Cehov.

Din punctul de vedere al intrigii, romanul balzacian e adesea senzaţional. Dar întîmplările neaşteptate ale lui Balzac nu sînt armele destinului. Aceste întîmplări sînt menite să excite energia individului, puterea lui de rezistentă şi de cucerire. Întîmplările lui Balzac sînt *climatul,* în care individul se realizează complect.

Cehov este de două ori contrarul lui Thomas Hardy. El nu are întîmplări, se poate spune că nu are nici „subiecte". Chiar şi atunci cînd scrie teatru. Personagiile lui se macină aproape de la sine, prin dezagregare sufletească. Ara zis „aproape", pentru că la distrugerea lor colaborează într-o măsură şi mediul. Mediul lui Cehov însă nu loveşte; el este o cloacă, în care oamenii putrezesc. Dar şi Cehov este un poet al fatalităţii. Nu al unei fatalităţi misterioase, metafizice, ci al fatalităţii psihologice, *interne.* Dar aci, cuvîntul „fatalitate" este o figură de stil.

Din operele lui Thomas Hardy înşirate mai sus, una singură e lipsită de această amară semnificaţie. E *Sub frunzişul verde,* care are subtitlul : „scene rustice în felul şcoalei olandeze". în adevăr, *Sub frunzişul verde* este o idilă rustică, clin viaţa populară, care transcrie parcă, literar, un tablou al unui pictor olan-

dez. Nici o „idee", nici o semnificaţie. Numai poezie, umor, imagini incîntătoare dintr-o viaţă redusă şi comună. E poezia vieţii de toate zilele. Şi dac-a fost vreodată vreo operă de artă literară pură, din care să nu rezulte nici o învăţătură gravă, apoi acea operă e romanul acesta idilic. Nu *e* cea meii caracteristică, nici cea mai impunătoare operă a lui Thomas Hardy. Dar e cea mai încîntătoare, şi una din cel mai fermecătoare cărţi din lume.

Dealtfel, din orice roman al lui Thomas Hardy, învăţătura morală şi filozofică iese ca şi din contemplarea vieţii, pentru că sufletul, în care se oglindeşte realitatea, este normal şi sănătos, aşadar moral; şi realitatea se reflectă la el ca într-o oglindă perfectă şi curată. Iar realitatea, care de obicei e imorală, conţine întotdeauna premisele concluziei morale.

Înțelegerea, numită şi obiectivitate, este marea calitate a acestui observator al vieţii. De aceea personagiile lui sînt mereu un amestec de bine şi de rău — ca-n realitate, ca-n Tolstoi —, un amestec, apoi, de tragic şi de comic — iarăşi ca în realitate. De aceea personagiile lui, toate, au şi nu au dreptate — ca-n realitatea vieţii.

Această complexitate a observaţiei, a atitudinii şi a „filozofiei vieţii", îşi are corespondentul său în complexitatea artei sale sau a mijloacelor de creaţie şi de expresie.

Acest scriitor, care ştie să zugrăvească floarea delicată a sufletului şi să redea poezia subtilă a vieţii, nu face niciodată tranzacţii sentimentale cu el însuşi. Curajul lui este egal cu al lui Dostoievski. EI nu dă înapoi dinaintea nici unei *concluzii.* Are curajul să zdrobească fericirile cele mai meritate şi mai încîntătoare. Are curajul să sfarme tot ce a creat mai scump pentru cetitor -- să înregistreze toată cruzimea ironică a vieţii, să se facă executorul destinului.

Şi cu tot caracterul acesta tragic, opera sa, în deosebire de a lui Dostoievski, este mereu încîntătoare, *luminoasă,* prin *arta* ei, prin stil, prin poezia spectacolelor naturii, prin umor — un umor reţinut, discret, obţinut prin redarea exactă a vieţii, prin *înțelegere* (acest cuvînt trebuie repetat mereu, cînd e vorba de Thomas Hardy), şi nu prin şarjă şi fantastic, ca la

Dickens, ori prin dispreţ şi tandreţă, ca la Anatole France.

Dar această atitudine şi acest umor nu puteau avea loc decît în zugrăvirea unei societăţi aşezate, normale, cu tradiţii seculare, cu o viaţă sufletească bogată, cum e poporul englez, şi mai ales societate,! zugrăvită de Thomas Hardy, atît de deosebită de categoriile sociale nouă, parvenite, de tranziţie, care solicită satira, şi nu umorul.

„Fudulia" femeii cioplitorului din *Doi ochi albaştri,* care vede în fiica preotului (şi preoţii în Anglia sînt gentlemani, sînt „societate bună") o partidă nu atît de strălucită (la urma urmei!) pentru fiul ei, ucenic de arhitect, fudulie redată de Thomas Hardy cu un umor atît de discret, nu e pretenţie nefundată, nu e fudulie de mahalagioaică închipuită. E, mai întăi, sentiment matern naiv, e apoi lipsa sentimentului de sclav pentru cei „mari", e demnitate omenească, este expresia unei stări de suflet dintr-o societate unde tot omul e om, e (tocmai contrariul pretenţiei nefundate) lipsa acelui snobism al •mahalagiului care se sperie de cei de sus.

Dar Thomas Hardy, ca toţi artiştii mari, în care valorează fiecare rînd, nu poate fi prezentat în formule. Opera lui, ca orice operă de artă adevărată, scînteiază de frumuseţi de detaliu.

Thomas Hardy nu e niciodată informator, ci, necontenit, pictor. Şi cum realitatea e mereu amestecată, în fiecare moment vedem în funcţiune toate însuşirile lui de artist. Simultaneitatea aceasta de însuşiri, prin care redă complexitatea şi amestecul din realitate, este uneori de un efect surprinzător.

lată, de pildă, această viziune de la un bal (dau versiunea franţuzească, pentru că nu pot să traduc bine) :

„Henchard s'apercut peu â peu gue la mesure elait marquee par un danseur dont l'ardeur saltatoire faisait un Farfrae plus Farfrae que l'Ecosais lui-meme. Constatation d'autant plus etrange que cet etourdissant personnage etait le cavalier d'Elisabeth-Jane. *La premiere iois qu'Henchard l'entrevit, il tournait noblement, la tete agitee et baissee, les jambes en X et le dos tourne vers la porte. La seconde iois, il s'appro-*

•*chait en sens inverse, le gilet blanc en avânt du visage, et les pieds en avânt du gilet blanc."*

E vorba de „primarul din Casterbridge" — Henchard —, care a pierdut totul, femeie, copil, situaţie socială, avere, şi a ajuns la bătrîneţă vagabond, muncitor cu palmele, şi acum vine să vadă, pe ascuns, nunta aceleia pe care o crezuse fiica sa şi care, dintr-o neînţelegere, îl dispreţuieşte ca pe un ticălos. Dansatorul e Newson, adevăratul tată al Elisabethei-Jane. Dar numai *cetind* romanul se poate înţelege toată tragedia situaţiei şi toată tragedia din sufletul acestui om. în mijlocul acestei *tragedii, Thomas* Hardy nu uită să zugrăvească aspectul balului, aşa cum îl vede din altă odaie Henchard, strecurat pe ascuns.

Admirabila imagine a dansatorului, în evoluţiile dansului, valorează şi prin ea însăşi, ca pitoresc şi ca urnoi. Iar imaginea aceasta cinematografic-descriptivă, exactă şi atît de umoristică, solicită simpatia pentru dansator, care e un personagiu foarte simpatic şi un tată vrednic de fericirea pe care o simte. Această imagine de veselie şi umor este, apoi, o viziune trecătoare în nişte pagini de mare tragedie. *Aşadar,* deodată, în acelaşi moment de concepţie, autorul vibrează din toate coardele sufletului (ale *iirei* sale !) şi produce în cetitor sentimente deosebite, care se armonizează într-o sinteză ultimă: sentimentul, tragic, al izolării omului de om, al fericirii unuia de socoteala fericirii altuia, fără să vrea, fără să ştie : eterna operă a fatalităţii...

Anexe

Ultimele doua tomuri ale lui Marcei Proust

Cu *Albertine disparue,* apărută în zilele din urmă[1] Proust şi-a încheiat seria „timpului pierdut".
Acest ultim tom este postum.

Dar şi tomul precedent, La *Prisonniere,* este postum. Chiar dacă manuscrisul ar fi fost definitiv, La *Prisonniere* încă n-ar conţine tot ceea ce ar fi pus autorul în ea, pentru că Proust face parte dintre acei scriitori: care-şi refac textul la corectura în zaţ.

Dar se pare că nici manuscrisul lui *La Prisonniere* n-a fost revăzut de Proust pentru a fi „gata de tipar", căci în dialog, şi anume în guma Albertinei, găsim numele Marcel, al autorului, inexistent, dacă ne aducem bine aminte, în volumele anterioare, tipărite de însuşi Proust.

Dar dacă cu privire la tomul acesta sîntem în ipoteză, apoi *Albertine disparue,* postumă din toate punctele de vedere, este cu siguranţă lipsită nu numai de ceea ce ar fi ooreotat autorul în zaţ, ci şi de ceea ce ar mai fi făcut el în manuscris.

Deficitul care rezultă de aici nu e un deficit do formă, ci unul de fond, şi anume de „proustism", do ceea ce e mai esenţial şi mai caracteristic „Proust".

Proust îşi corija mereu manuscrisul şi zaţul în fond, şi anume în direcţia „facultăţii sale dominante", adică în direcţia discriminării, a adîncirii analizei.

Acest deficit este dat pe faţă mai întâi în stil. Stilul lui *Albertine disparue* e mai „bun" din punctul de vedere al acelora care îi reproşează lui Proust lungimea frazelor, ou paranteze şi paranteze în paranteze. Aceste paranteze în paranteze marcau etapele analizei, treptele tot mai afund în suflet, decompoziţia fiecărui element psihic rezultat dintr-o decompoziţie anterioară

[1] La sfîrşitul anului 1925.

a unui agregat mai cuprinzător — şi aşa mai departe.

Psihologismul acesta, existent şi aici, ni se pare că •uneori are lacune. Şi aceste lacune sînt umplute de „moralistul" Proust. Voim să spunem că uneori (sau mai des decît altădată) Proust înlocuieşte observaţia pur analitică cu o judecată psihologică, în genul Bourget sau France — desigur cu mult mai mult conţinut psihologic decît la Bourget şi France şi fără acele intenţii multiple şi lăturalnice ale lui France.

Deficitul de fond se vădeşte şi în unele fraze exclamative (ceea ce arată o derogare de la acea straşnică obiectivitate de chimist al sufletului, obişnuită ia el), ca şi în unele informaţii despre procedeul său, trădate prin expresii ca : „pe cînd mă analizam" sau „analiza mi-a arătat" ...căci Proust este un scriitor care se analizează, dar nu anunţă că se analizează.

Mai avem apoi impresia că în *Albertine disparue* sentimentul nu e întotdeauna în acelaşi grad rezolvat în senzaţii ca mai înainte.

Altfel, acelaşi astronom al sufletului omenesc, care ne face *să distingem* cele două bilioane de unităţi, ale Căii Lactee din sufletul nostru şi să ne dăm samă de raporturile dintre ele.

într-o carte apărută mai încoace, d. Gabory ne spune că Proust, „simţindu-se deja prea bolnav ca să mai poată îndrepta un text grăbit şi dictat în parte de îngerul Morţii", a încredinţat manuscrisul lui *La Prisonniere* revistei La *Nouvelle Revue Francaise* — şi corectarea lui s-a făcut de alţii. D. Gabory mai spune că numele „Marcel" apare întâia dată în acest tom. Aşadar, am confirmarea că şi *La Prisonniere* e din toate punctele de vedere postumă.

II

Anatole France şi civilizaţia

Autorul Insul* ««goilor şi *1* ' ' f1 ° ° ^ ^ " .

rane are

tori.

noţiuni care se suprapun (de bergsonism s-a putut reclama doar şi sindicalismul). Dar oricum, intuiţie, instinct, misticism, tradiţionalism, religie a subconştientului sau a dogmelor, sînt tot atîtea *veto* opuse inteligenţii critice, irespectuoase, „revoluţionare", distrugătoare de idoli veniţi prin tradiţie, ori găsiţi gata în tainiţele sufletului şi dezgropaţi prin „intuiţie".

Şi-n adevăr, ceea ce ofensează la France este oficiul pe care-l face inteligenţa lui lucidă şi necruţătoare. Nu „comunismul" toi îngrozeşte. Acesta nu poate avea trecere — şi efect — decît la cei care nu mai au nevoie de France ca să fie comunişti. Ş-apoi comunismul activ şi practic al lui France a fost atît de incidental, de nemilitant, a fost, cum se ştie, atît de *alăturea* de opera lui, o simplă rozetă la butonieră, la zile mari.

Altfel stă lucrul, alta e primejdia, cînd e vorba de critica lui amară (sub forme atît de vesele, deci atît de atrăgătoare!) a tuturor concepţiilor pe care stă societatea, ca pe o temelie neclintită. Primejdia cea mare este clintirea acestei temelii, prin critica trează şi greu de parat.

Inteligenţa lui France este în adevăr dinamita care sfarmă conglomeratul venerabil de „prejudecăţi", închegate de-a lungul vieţii sociale.

D. John Charpentier (îl alegem pe el, pentru că e mai reprezentativ pentru ideea ce voim să discutăm), criticul de la Mercure de *France,* admirînd arta lui France, cu oarecare încercări de rezervă, declara că glasul lui nu are nici un ecou în inteligenţile şi inimile celor pe care „îi exaltă o generoasă dorinţă de acţiune", pentru că nici o „idee forţă" nu se degajează din gîndirea lui France. Opera lui nu conţine nimic util; e numai frumoasă. Ea nu conţine fructe, ci numai flori. (Din întîmplare, d. Thibaudet, servindu-se tot de comparaţii botanice, vorbeşte de „fructele" operei lui France. Eterna concordanţă dintre criticii literari meniţi să... orienteze publicul!)

Pentru a arăta anacronismul lui France, criticul acesta îl asimilează, ca atitudine, lui Montaigne şi lui Rabelais, care au fost „profesori" de liberă gîndire şi de toleranţă — căci astăzi, zice d-sa, păcătuim prin

exces de indulgență și indiferență, nu ca pe vremea celor doi gînditori ai Renașterii.

Să vedem ce „profesează" France, dacă-i vorba de profesare. El profesează primatul inteligenții, drepturile ei imprescriptibile. France e antidotul cel mai puternic al bergsonismului. Şi, recunoscînd inteligenții dreptul de a chema la tribunalul ei orice idee consacrată, a-i cerceta validitatea și a o demasca, dacă ascunde, subt forma ei augustă, un instinct, un interes egoist, o prejudecată — este și cel mai puternic antidot al tradiționalismului conservator.

Spre sfîrșitul veacului trecut au apărut mai multe fenomene care acuzau o debilitare a curajului inteligenții și o tînjire a încrederii în progres — într-un cuvînt, o renunțare la inteligență : „falimentul științei", budismul însoțit chiar de ritualuri, la care luau parte somități ale gîndirii franceze (pe-atunci sornbra pană și un Taine), simbolismul, neocatolicismul, în sfîrșit, tot felul de simptome ale unei crize morale, recunoscută pe atunci de toată lumea. Şi, ca întotdeauna, a venit și justificarea filozofică a stării morale, justificare ce a fost și mai este încă bergsonismul. Această concepție & îmbogățit știința despre om, căci nici o teorie mare nu vine și nu se duce fără a aduce un aport la patrimoniul de gîndire al omenirii — dar cauza ei socială stă în legătură cu criza morală, de care se lamentau pe-atunci moraliștii europeni.

De fapt, criza a început îndată după Revoluția cea mare, care n-a satisfăcut, firește, decît o mică parte din ceea ce se aștepta de la ea și care ține pană astăzi, pentru că „Revoluția" aceea încă nu s-a desăvîrșit, ba încă s-a complicat cu rumorile altor „Revoluții", subsistînd, pe de altă parte, necontenit, un curent reacționar, care suspină încă după ce-a fost înainte de 1789.

în vremea aceasta de misticism, simbolism și „faliment al științei", France a ținut sus drapelul inteligenței suverane și libere.

Fost-a el un anacronism ? Un Montaigne întîrziat, inutil ?

Dar curentele de idei, cu efect în viața practică, amintite mai sus, nu sînt cauze îndestulătoare pentru apariția unui Montaigne modern ?

Ori poate France e un anacronism acum după război ? Dar a fost vreodată mai multă nevoie de o cruciadă împotriva obscurantismului, instinctualismului, decît în vremea asta de ură, de calomnie, de despotism — de izbucniri atavice ?

E de invidiat optimismul contemporanilor noştri, care cred că am progresat atît de excesiv, ne-am dezaniraalizat atît de mult, comprehensiunea şi indulgenţa sînt atît de complect tovarăşele noastre de orice moment, încît, ca să ne mai virilizăm, ca să nu ne stingem din prea mult abstracţionism, ar fi nevoie de o doză de gorilism.

De fapt — şi chiar cînd pe spirala progresului ne aflăm în ascensiune —, sîntem încă la începuturile omenirii. Cele cîteva zeci de mii de ani de cînd sîntem „oameni" sînt puţin lucru în evoluţia speciei, dacă soarele ne mai îngăduie măcar un milion de ani de existentă...

Nu e clar pentru oricine gîndeşte puţin că istoricul de peste cincizeci de mii de ani va considera toată istoria omenirii de pană azi ca o porţiune din preistoria omenirii ? Ceva de pe la începuturile omului ?

Cînd încă diferendele importante dintre oameni sînt pentru mîncare (fie şi subt forma „superioară" de zone de influenţă, de debuşeuri pentru industrie, de colonii etc), cînd aceste diferende se soluţionează prin ucidere, cînd milioane de oameni sînt instruiţi oficial cum să ucidă mai bine şi ooupaţia asta e înconjurată cu cel mai mare prestigiu, nu sîntem oare încă în perioada primitivă a omenirii? Trăiau, *în fond,* altfel pieile roşii ?

Şi atunci, să fi trecut oare vremea cînd mai e nevoie de afirmat inteligenţa contra instinctului ? Şi indulgenţa contra urii ? Sînt oare atît de debilitate în noi apucăturile bestiale, încît e nevoie să le fortificăm prin înăbuşirea intelectualismului, prin cultivarea instinctualităţii ? Sîntem atît de sterilizaţi de prejudecăţi, încît, ca să ne dăm acest balast, zice-se util, trebuie să le cultivăm în noi prin cultivarea liric-pioasă a apucăturilor ancestrale? Am ajuns la o atît de primejdios de excesivă intelectualitate şi reflexivitate, încît ne trebuie intuiţionism în doze forţate ?

Dar încă la noi ? Trebuie să punem în discuţie şi cazul nostru, cînd vorbim, de France, pentru că France este un scriitor ca şi naţional, atît de mult e cetit în ţara noastră. Altfel, aceste rînduri n-ar prea avea rost, iar „polemica", dusă de aici de pe malurile Bahluiului cu criticii francezi, ar fi de-a dreptul comică.

La noi, France e inutil, vătămător ori folositor ?

Răspunsul e cuprins în cele de mai sus. Şi dacă criticul de la *Mercure de France* socoafe că acest Montaigne modern nu mai e necesar în Franţa, la noi şi d-sa l-ar crede poate util, tocmai pentru motivul pentru care crede că, în vremea lui, Montaigne a fost util în Franţa.

STUDII LITERARE

Creație și analiză

Note pe marginea unor cărți

Dacă s-ar putea cinematografia şi fonografia conţinutul unui roman, am vedea pe pînză figurile personagiilor, gesturile lor, toată înfăţişarea şi purtarea lor şi am auzi la fonograf toate vorbele lor, dar ar mai rămînea ceva : ceea ce autorul ceteşte în sufletul personagiilor sale şi *ne spune.*

Aşadar, cinematograful şi fonograful ne-ar da numai *comportarea* personagiilor. Ceea ce nu ne-ar putea da ar fi *analiza* sufletului lor.

Despre *comportism și analiză* voim să vorbim aici. Dar primul termin e prea neobişnuit. De aceea îl vom înlocui prin acela de *creație,* ca mai cunoscut şi familiar, deşi, analiza ajutînd la creaţie, aceşti termini nu se pot opune radical unul altuia. în sfîrşit, cetitorul este rugat să ia cuvîntul creaţie în înţelesul acesta îngust.- înfăţişarea personagiilor şi comportarea lor, cu alte cuvinte, totalitatea reprezentărilor concrete pe care le putem avea de la ele.

Creaţia şi analiza se găsesc împreunate, în diverse proporţii, la orice prozator de talent. în romanul eminamente de analiză, *Adolphe,* există şi strictul necesar de creaţie. în povestirile lui Maupassant, operă eminamente de creaţie, există şi strictul necesar de analiză, în romanele lui Tolstoi, care redau viaţa în chip complex, există şi una şi alta în proporţie normală. (Proporţia niorariailă rămîne de definit. Dar, înainte de toate, trebuie spus că variază după obiect.)

Există opere care pot servi ca piese de experienţă preparate parcă anume pentru lămurirea unor probleme literare — opere în care unele elemente sînt izolate ca în experienţele de laborator. O astfel de operă ni se pare romanul recent al lui Mauriac, *Le desert de l'Amour,* care, după tipul lui — coliziune

între mai multe personagii ar trebui să conţină o creaţie abundentă.

în acest roman sînt trei tipuri principale. Abia le vezi. Scriitorul spune destul despre ele — cantitativ şi calitativ —, ca să le poţi clasa în anumite categorii umane, dar nu le creează, nu le individualizează, nu „trăiesc". Mai mult trăieşte un tip secundar, nevasta doctorului. Dar ce analiză subtilă a *stărilor sufleteşti!* Ce demontare delicată a sufletelor personagiilor, în realitate, a *unor* suflete sau, şi mai just încă, a unor feluri de a simţi ! Dar aceste stări de suflet nu au un suport destul de vizibil : sînt mai degrabă *atribuite* unor fiinţe oarecare puse în situaţia de a avea aceste stări de suflet. Acest roman, în care eroii fac o slabă „concurenţă stării civile", este mai mult o colecţie de observaţii ascuţite asupra sufletului omenesc.

Un caz extrem.

Cînd a apărut *Deux Angoisses.* — la *Mort. L'Amour* de Jean Ros Land — o colecţie de maxime despre iubire şi frica de moarte —, un critic francez a făcut constatarea că partea consacrată iubirii este un roman în cugetări. înainte de a ceti recenzia criticului francez, am avut aceeaşi impresie. Relev această coincidenţă, pentru că ahmei cînd aceeaşi idee le vine la doi oameni, ea are sorţi să fie adevărată, oricît de curioasă ar părea. Am avut impresia că acea colecţie de cugetări este un roman, pentru că acele cugetări, prin conţinutul lor, prin raportul dintre ele, prin vibranta lor, trădau un dramatism sufletesc care indica o unică şi continuă experienţă — vreau să spun că acele cugetări păreau a consemna rezumativ etapele unei afaceri de sentiment trăite. Iată culmea „romanului" analitic — o analiză condensată, expusă în formule, fără nici o creaţie, fără nici *o* afabulaţie, fără mici un suport plastic —, adică cu suprimarea francă a acestora.

Anatole France a spus odată că vremea noastră e a criticii şi că critica va înlocui poate toate genurile literare. *L'Amour* al lui Jean Rostand este, într-un fel, înlocuirea romanului pasional prin critică, ori mai bine, prin criticism.

Dealtfel, romanul actual a luat forme care ar mira mult pe creatorii moderni ai genului, pe un Defoe, Fielding sau Richardson. Să ne gîndim, de pildă, la Morf

de *quelqu'un* al lui Jules Romains : moartea unui om oarecare, repercutarea acestui eveniment în sufletele locatarilor unei case de raport şi, temă secundară, în satul de unde era acel om.

în romanul de azi se depune, se poate zice, orice. Că această libertate e legitimă sau nu — e altă vorbă. Dar „evoluţia" aceasta a romanului e un fapt.

,. Genul de roman propriu-zis, care se îndepărtează mai mult de tip, este romanul-problemă, adică o „invenţie" epică, menită să ilustreze o problemă de psihologie sau de morală. Acestui gen se consacră mai ales teoreticianii filozofi. Romanele lui Gide, de pildă, cad în categoria aceasta. Gide e mai mult un gînditor decît un poet. Dealtfel, în dedicaţia ultimului său roman, Les Faux-Monnayeurs, el spune că acesta e primul său roman. Un exemplu bătător la ochi este *Aimee* a lui Jacgues Riviere. Creaţia e aproape nulă. Romanul nu are mai nimic epic. Şi un minimum de plastică. Iar analiza, uneori adîncă şi sigură, nu este făcută în vederea stărilor de suflet pentru ele însele, ci în vederea rezolvării problemei. Tot aşa, *Sa maîtresse et moi* a lui Marcel Prevost. Acest romancier, cam compromis prin operele lui despre şi pentru dame şi ieşit clin modă din cauza vîrstei, a scris în timpul din urmă romanul numit mai sus, în care şi-a schimbat maniera : a adoptat una mai literară şi mai modernă. Acest roman a fo»t foarte bine primit de critica nouă franceză. Autorul e serios aici, pătrunzător, are stilul sobru şi pune o interesantă problemă de psihologie. Dar valoarea romanului stă mai cu samă în rezolvarea acestei probleme. (Totuşi, acest roman conţine şi creaţie propriu-zisă, pentru că autorul e un vechi meşteşugar al genului.) Dealtfel, romanul actual francez, aproape întreg, este un gen în care se rezolvă probleme. Epopeea actuală franceză nu mai este decît abia epică.

Un singur romancier francez de talent, dintre cei nod, mai este azi cu totul în tradiţia cea mare a romanului — oricum „specie" a poeziei epice —, Roger Martin du Gard cu al său Les *Thibault,* care continuă genul Balzac, Flaubert, Tolstoi.

Unii istorici literari întrevăd un fel de lege în evoluţia literară : după poezia lirică vine cea epică şi apoi

cea dramatică. Ar fi ritmul tuturor literaturilor, cînd au avut condiţii normale de dezvoltare, ritm ce caracterizează fiecare eră. Nu e vorba dacă această „lege" corespunde exact şi întotdeauna faptelor. Dar „evoluţia" ultimă a romanului parcă ar confirma „legea". Căci romancierul de azi, în deosebire de cei pur epici de dinainte, pune probleme ca şi dramaturgul şi, ca şi dramaturgul, conduce acţiunea în vederea rezolvării problemei. Numai cît romanul-problemă actual e uneori un fel de dramă filozofică, în care crearea de caractere e lucru secundar, principalul constînd în rezolvarea problemei.

Dacă ne oprim la literatura noastră, constatăm că evoluţia ei n-a fost normală, căci noi am căutat să copiem repede de la 1800 încoace întreaga evoluţie a literaturii europene. Cu toate acestea, am început cu lirismul, şi numai de pe la 1840 am *introdus* şi celelalte genuri — pe toate. Dar, de fapt, dacă lăsăm la o parte accidente ca I. Caragiale, literatura noastră poartă, cu mici excepţii, şi pană azi, caracterul liric, indiferent de gen. Abia acum începe cu adevărat genul pur epic cu romane ca *Neamul Şoimăreştilor, Ion, La Medeleni, întunecare.* Teatru, adevărat, avem puţin. Şi, indiferent de valoarea lor, cele mai multe piese de teatru au un pronunţat caracter epic. Dramatism adevărat încă nu avem nici în roman, nici în teatru. Dramatismul, după aceeaşi „lege", presupune o evoluţie sufletească înaintată : apariţia conflictelor de conştiinţă din cauza ciocnirii de civilizaţii şi culturi care dispar cu altele care se încheagă. Dăm aceste consideraţii, dealtfel ca toate din paginile de faţă, ca simple sugestii.

Sînt două feluri de psihologi literari : analişti şi, cu o expresie uzitată în Franţa, „moralişti". Anatole France e moralist. Bourget e analist şi mai ales moralist. Dostoievski e analist şi deloc moralist. Proust e aproape întotdeauna analist — şi rar moralist.

Moralistul face observaţii asupra sufletului şi a conduitei omu'lui, caută cauzale stărilor sufleteşti, tipice etc. Analistul observă sufletul, îl descompune („analizează"), îl descrie, *îl redă,* aşa cum este el, cît poate mai exact

Moralistul observă mai mult pe alţii : analistul se observă mai mult pe sine.

Moralismul presupune gustul ideilor generale şi spirit de generalizare. De aceea el înfloreşte mai ales în Franţa. Analiza presupune o bogată viaţă interioară, fie că e vorba de autoanaliză, fie că e vorba de analiza altuia. (Aceasta din urmă o presupune pe cea dintăi, căci sufletul altuia îl cunoaştem prin analogie cu al nostru.)

Fireşte că rar cineva e numai .una sau alta. Şi dacă există analişti care nu-s moralişti, ca Dostoievski, nu există moralişti care să nu fie analişti.

Moralismul ajută creaţia, luminînd-o, explicînd tipurile prin clasificare psihologică. Analiza o ajută contribuind direct, completînd fizionomia tipului prin relevarea mecanismului vieţii lui interioare.

Ceea ce lipseşte prozatorilor noştri e şi această însuşire : psihologismul. Şi e firesc sa fie aşa. Creaţia e un proces sufletesc posibil şi unei psihologii mai primitive. în Creangă e multă creaţie de personagii (cît de mult trăiesc în *Amintiri* părinţii lui, moşneagul cu pupăza, dascălii de la Folticeni. Şi, tot aşa, năzdrăvanii din *Harap-Alb* şi atîtea personagii din poveşti!) Omul întăi priveşte în afară şi mult mai tîrziu se întoarce asupra lui însuşi. (Unii gînditori consideră această întoarcere spre propriul suflet ca un semn de decadenţă în istoria rasei.) Deci analiza e posterioară observaţiei.

Noi umblăm la şcoala literaturii franceze, şi, cum scriitorii francezi cei mai caracteristici, mai „specifici", se disting prin analiză şi mai ales prin moralism, scriitorii noştri ar trebui să înveţe acest lucru de la francezi, dacă se poate învăţa... Probabil că se poate. Adică se poate căpăta, prin lectură, prin *familiarizare,* gustul psihologiei sau, mai exact, se poate fortifica tendinţa spre analiză şi moralism, pe care, în chip rudimentar, o are orice om.

într-o operă literară, analiza e uneori de sine stătătoare, alăturea de creaţie, alteori e subiacentă, con-

topită în creaţie, avînd rolul de *principium movens* al creaţiei. Acest din urmă caracter îl are literatura d-lui Brătescu-Voineşti în grad remarcabil.

Cu *A la recherche du temps perdu* se pune într-un chip cu totul nou şi problema creaţiei şi aceea a analizei. Aici, mi se pare, stă adevărata noutate a lui Marcel Proust — „revoluţia" pe care a făcut-o el în arta literară. De rolul subconştientului, de acela al duratei în evoluţia personagiilor au ţinut şi alţii samă în măsura talentului lor sau al materialului operei lor. De pildă Dostoievski. Cu „inconştientul" lui Proust se face un abuz de cuvinte şi un sofism. Scafandrismul lui Proust în inconştient este o invenţie gratuită. Nimene, şi nici Proust, nu se poate scobori în inconştient. (Că şi el credea, despre sine, că e posibil, mu face nimic.) Că, la Proust, subconştientul varsă mai mult în conştient e sigur. Mirosul unei odăi vechi lui îi evocă atîtea senzaţii, încît, de la o vreme, nu mai găsim în noi cu ce să pricepem cuvintele lui : în conştientul nostru nu poate străbate din subconştient materialul cu care să interpretăm cuvintele lui, ori, poate, mai puţin senzibili, nici n-am avut vreodată acele senzaţii şi deci nu au de unde să se „reproducă". Că Proust vede mai clar şi mai detaliat în conştientul lui, iarăşi e sigur. Pentru omul comun, o stare de suflet este o rezultantă, de ale cărei componente este neştiutor („inconştient"). Analiştii de pană la Proust au descoperit unele din aceste componente. Proust ne dă impresia că el vede totul, pană în fundul şi pană în toate colţurile sufletului. O stare de suflet, care pentru noi este o linie dreaptă, pentru el este, rămînînd de aceeaşi lungime, o linie de zeci de ori frîntă. Sau, cu o altă comparaţie, am spune că el descompune mişcarea săgeţii filozofului grec în mişcările componente. Că efectele duratei sînt mai vădite în opera lui Proust şi că personagiile lui evoluează mai adecvat vremii şi mediului şi variază şi cu impresia ce o produc asupra altor personagii, iarăşi e sigur. Că la el logica afectivă şi asociaţiile de idei pe baza unui sentiment sînt frecvente ca şi în viaţa reală e sigur de asemenea. Dar toate acestea îl fac, în aceste privinţi, mai „mare" decît alţi scriitori, dar nu *altfel,* decît doar întru cît e adevărat că un lucru crescînd în cantitate de la o vre-

me îşi schimbă calitatea (20 de lei sînt parale ; 20 000 sînt capital...).

Ceea ce este cu adevărat nou la Proust ni se pare că yine de aiurea, din genul analizei lui.

Analiza lui este sui *generis.* Ea este creaţie, fie că el se analizează pe sine, fie că analizează pe alţii (în realitate, pe el, în diverse posturi morale trăite ori ipotetice, cum face orice scriitor cînd „redă" tipuri — dar vom vedea că cu alt rezultat decît la alţii). Această analiză, la Proust, e o descriere a sufletului şi, mai ales, o *povestire* a sufletului. El face portretul şi romanul „epic" al unor stări de suflet. El, care n-are subiect, intrigă epică ori dramatică externă, are subiect şi intrigă internă. El creează *lumi sufleteşti.* Dar să ne înţelegem : aceste lumi nu sînt reflexul proporţionat al vieţii externe. Proust pictează germinarea, generaţia şi coliziunea stărilor sufleteşti, aşa cum se condiţionează ele în de ele — bineînţeles subt presiunea lumii externe, dar atîta numai : subt presiunea ei, subt incitaţia ei iniţială, şi nu ca o reflectare ori corespondenţă a ei în sensul acelei *ajustări* interne la extern, de care vorbeşte Spencer, gîndindu-se la adaptarea *normală,* deci practică — adică strict necesară — a fiinţei care „luptă pentru trai".

Proust a pictat cea mai bogată eflorescentă psihică şi, din punct de vedere al adaptării la mediu, cea mai inutilă — aşadar un exces psihic dăunător biologiei, prin urmare, din acest punct de vedere, anormal —, anormalitate ce rezultă întotdeauna din excesul de psihic şi din întoarcerea psihicului asupra lui însuşi.

Vom înţelege mai bine „metodul" lui Proust, dacă ne vom gîndi la analiza lui aplicată sie însuşi, adică acelui erou al său pe care el îl numeşte „je". De pildă, celebrele treizeci de pagini despre adormire de la începutul lui *Swann,* care au făcut pe atîţia cetitori să zvîrle cartea din mînă. Este epopeea, istoria ; este drama — defilarea concretă a stărilor de conştiinţă dintre trezie şi somn.

• în pagini ca acestea, Proust pictează şi istoriseşte realităţi sufleteşti, le creează.

Realităţi sufleteşti de *sine stătătoare...* Amorul, de pildă, şi gelozia din opera lui sînt Amorul şi Gelozia, dar redate nu discursiv, noţional, ci cu toată frăgezi-

mea vieţii, cu tot conţinutul lor psihic şi, deşi în limitele celui mai pur psihologism, impregnate de nu ştiu ce atmosferă radiată de corelatul biologic.

Rînd cu rînd, frază cu frază, pasagiu cu pasagiu, se încheagă o curioasă, s-ar putea zice, „biografie" ori poate „monografie" a unei stări de suflet — în realitate o exteriorizare complectă a stării de suflet, in toată complexitatea ei vie.

La reflecţie, constatăm că această stare de suflet s-a detaşat de subiect, adică de autor ori de personagiu, şi a căpătat o existenţă independentă. Gelozia lui Swann şi Proust devine Gelozia, entitatea „Gelozie", dar, încă o dată, nu abstractă, noţională, ci concretă, vie de tot conţinutul ei şi de toată puterea ei afectivă. Din gelozia sa, a *creat* Gelozia, cum altul creează un personagiu viu şi tipic.

Şi aceasta, pentru că Proust nu se spovedeşte. Proust nu numai că nu e liric, dar nu e nici subiectiv. Că e mereu întors asupra sufletului său, aceasta este cu totul altceva. Aceasta este introspecţia, „metod" de investigaţie psihologică.

Subiectivismul începe numai atunci cînd apare atitudinea afectivă faţă cu propriu-ţi suflet. Dar Proust nu are această atitudine. El constată. încă o dată, introspecţia nu e subiectivism. Dacă un anatomist ar putea să-şi disece propriul său corp, pentru a căpăta adevăruri despre corpul uman, n-ar face „subiectivism" în anatomie ; s-ar folosi de corpul lui — un corp omenesc — în loc de al altuia. Unii fiziologişti fac, în măsura posibilă, experienţe de fiziologie asupra lor înşişi, pentru a găsi adevăruri obiective despre fiziologia umană. (Nu ignorez că altul e raportul dintre observator şi observat în introspecţia psihologică şi altul în această observare a propriului corp şi că altul, deci, este gradul de obiectivitate al observaţiei. Am făcut comparaţiile de mai sus numai pentru a defini metodul.)

Aşadar, Proust a creat nişte realităţi nouă. Pană acum s-au creat oameni geloşi, ori s-a analizat gelozia şi celelalte sentimente. Proust *a creat* Gelozia, Amorul şi atîtea alte stări de suflet.

Creaţiile lui sînt lumi sufleteşti, care stau la dispoziţia noastră pentru studii asupra sufletului ome-

nesc pe viu. Opera lui Proust conţine piese pentru uzul oricui, şi nu observaţii *despre* suflet. Aceste piese sînt vii, ca viaţa — întocmai ca acele preparate ale lui Carrel, ţesuturi care trăiesc, inimi care pulsează încă *in vitro.* Şi fiindcă în psihologie nu se poate considera elementul decît în funcţiune, aşadar în raport cu alte elemente, Proust face totodată şi anatomia şi fiziologia sufletului, *arătîndu-ne,* în acelaşi timp cu structura elementară a conţinutului psihic, şi funcţionarea lui.

Facultatea de *a crea* stări de suflet, de a le da drumul în lume (cum alţii creează tipuri şi le aruncă în lume), >la Proust merge mai departe —• la acele conglomerate care încheagă în acelaşi timp stări de suflet şi realităţi externe. Sonata lui Vinteuil, acea bucată muzicală cu un rol atît de mare în amorul lui Swann, este o creaţie unică în literatură. Sonata aceea, invenţie a lui Proust, circulă prin cameră ca o realitate detaşată de executor, ca o fiinţă — ca o fantomă, dacă voiţi — dar bineînţeles, în „economia" ei organică este şi ea, şi este şi impresia produsă de ea — s-ar zice că e alcătuită din realitatea ei în sine şi din actul perceperii ei. în paginile consacrate acestei sonate e transcripţia verbală a sonatei, e critica, tehnică şi impresionistă, a ei — din care rezultă ceva nou, fiinţa sonatei, crearea unei realităţi nouă — *sonata,* care trăieşte de aici înainte prin propria-i viaţă şi circulă, liberă, de sine stătătoare, prin salonul d-nei Verdurin, evoluînd în spaţiu, plecînd, întorcîndu-se şi care, altădată, vine de undeva, cu toată realitatea ei personală, cu toată individualitatea ei, în vizită la Swann.

în faţa naturii, aceeaşi comportare, aceeaşi reacţie. Acelaşi gen de creaţie. Natura lui Proiust e şi senzaţiile lui, şi percepţiile Iui, şi impresiile lui, combinate în genul său unic, pentru că aceste stări de suflet se încheagă şi se obiectivează, şi ele, se detaşează de el, devin realităţi obiective. Transformată la maximum de către psihicul său, natura lui Proust totuşi nu e umanizată, nu e „personificare", nu e expresie a sufletului său, nu e un „etat d'âme", ci foarte obiectivă. Ţesătură de senzaţii, percepţii şi impresii, natura lui nu e nici juxtapunerea lor, nici suma lor, ori, dacă e suma lor, este altceva decît ele, un conglomerat *sui*

generis: natura, dar natura „Proust". Vezi marea şi împrejurimile de la Balbec, cîmpia şi satele de la Combray şi (ilustrare de către el însuşi a peisagisticei lui) transcripţia picturii *lui* „Elsiir", *pendant* coloristic al sonatei lui Vinteuil.

Dar Proust a fost bolnav, nu om „anormal". Atunci nu cumva, *din cauza aceasta,* cu toată obiectivitatea lor, creaţiile lui sînt lipsite de valoare general-omenească? Cu alte cuvinte, aceste creaţii ale lui nu sânt fiinţe cumva anormale ?

Boala lui Proust, credem noi, însamnă numai atîta anormalitate cîtă a trebuit ca să-i dea *condiţiile* necesare creării unei *astîel* de opere. Dezechilibrul sufletesc — sensibilitate excesivă şi inteligenţă superioară pe socoteala voinţei ; boala fizică : de unde recluziunea şi traiul de noapte a fost condiţia favorabilă pentru acea introspecţie unică. Lipsit de priză asupra lumii externe, ferit de solicitarea evenimentelor vieţii diurne, Proust, aplecat şi prin firea lui la introspecţie, a trebuit să-şi întoarcă, întreagă, puternica sa inteligenţă asupra sufletului său. Altă anormalitate n-a avut Proust. Ca om în tranzacţiile sociale, da, a fost anormal omul care nu putea vizita şi primi vizite decît de la miezul nopţii încolo ,- ca instrument de analiză sufletească, a fost perfect normal, ba încă pus, din nenorocire pentru animalul din el, în cele mai bune condiţii pentru crearea concretă a psihologiei moderne.

Acum, fireşte, şi cel mal normal om e o variantă a umanităţii. Din acest punct de vedere, dar numai din acesta, creaţiile lui sufleteşti nu corespund cu orice suflet, ci numai cu categoria lui — ca *orice* produs sufletesc al unui scriitor, căci nici un om nu poate reprezenta exact întreaga omenire. Cel mult, s-ar putea vorbi de anormalitatea semnalată mai sus : excesul de psihic, absolut disproporţionat cu nevoile adaptării la viaţă, aşadar vătămător acestei adaptări, aşadar anormal — „anormalitate" a omului, nu a stărilor de suflet.

Atitudinea poetică a autorului păgubeşte chiar şi poeziei lirice. Poezia trebuie să rezulte din fapte, adică din senzaţii, impresii, imagini, idei. Cu atît mai

puţin poate fi îngăduit poeticul acolo unde nu e vorba de sentiment, ci de înţelegere.

Sînt prozatori fără destul talent de analiză, care-şi redactează puţina „psihologie" în stil poetic, luînd parte, printr-un limbaj înflorit şi sentimental, la suferinţele ori bucuriile personagiului lor, parcă entuziasmul ori tristeţa lor, a autorilor, ar putea suplini deficitul de analiză. Cum s-ar zice : „vorbe în loc de fapte". Acest defect se găseşte în literaturile începătoare, mai lirice prin definiţie, cum e literatura noastră.

în analiză, artistul adevărat se exprimă direct, pentru că scriitorul, cînd analizează, lucrează cu inteligenţa. Proust, cînd analizează, nu face poezie. Şi dacă întrebuinţează comparaţii, ele nu sînt poetice, ci lămuritoare — de aceea, în multe din comparaţiile lui, terminul al doilea e luat din unele ştiinţi teoretice ori practice.

Numai într-un caz imaginea poetică poate fi, dacă nu recomandată, cel puţin îngăduită : atunci cînd poezia însăşi e obiectul analizei, cînd, aşadar, scriitorul are de redat anume impresia de poezie. Atunci pbezismul stilului poate contribui la crearea atmosferei şi impresiei voite. Aşa, de pildă, în analiza amorului Monicăi, amorul eminamente poetic al acestei fiinţi eminamente poetice, pe care d. Ionel Teodoreanu ţine cu orice preţ să le prezinte cetitorului ca atare. Dar d. Ionel Teodoreanu, stăpîn pe unul din stilurile cele mai înflorite din literatura noastră, abuzează — cîteodată —, dar avem impresia că din ce în ce mai rar, de talentul său prestigios şi exprimă poetic şi alte lucruri, care ar trebui exprimate direct. Şi, uneori, chiar unde e cerut acest stil, d-sa face uz prea împărăteşte de această permisiune.

Contradicţia dintre psihologism si poezism apare lămurită, dacă ne gîndim la prinţul psihologilor moralişti, La Rochefoucauld. Stilul lui are toate calităţile, .afară de unul : nu este decît prin excepţie *image*. Maximele şi cugetările, când sînt descoperiri psihologice, n-'au nevoie de comparaţii ori metafore poetice. Maximele şi cugetările poetic *images* sânt de obicei banalităţi, adevăruri curente, transformate în poezie — cînd haina poetică e preţioasă. Fireşte : comparaţia *lămuritoare* (vezi mai sus) nu poate fi exclusă. La noi, unde

literatura e încă în adolescenţă, goana după poetic este unul clin caracterele dominante ale stilului. Am cetit cîndva cuvintele de regret ale unui poet şi critic naţional că maximele şi cugetările cuiva, oricît de profunde ar fi, nu au valoare, căci nu sînt împodobite cu „juvaieruri", cu „pietre preţioase". Criticul şi poetul nostru uita pe La Rochefoucauld. „Pasiunile sînt ca mingile : cu cît le arunci mai tare de părnînt, cu atîta sar mai sus" — o cugetare a unui scriitor naţional — e o comparaţie frumoasă, ba încă o comparaţie legitimă, căci e lămuritoare, nu poetică. „Cugetarea" aceasta nu e însă o cugetare, adică o descoperire, căci fără comparaţie ea nu înseamnă decît atîta : că o pasiune, ou cît n-o satisfaci, ou atîta te chinuieşte mai mult. Dar, fără comparaţie, scriitorul s-ar fi sfiit să tipărească această cugetare, căci în afară de comparaţie valoarea ei este egală cu zero.

Este imposibil de definit cu adevărat un artist sau opera unui artist. Esenţa, ceea ce formează nota specifică a operei unui artist, este un sunet unic, pe care ar trebui să-l exprimi într-o singură formulă. Criticul cei mai pătrunzător şi mai sonor la opera unui artist, un Salute-Beuve ori un Lemalîitre, dau târcoale (să mi se ierte expresia), se apropie, dar nu pot prinde într-o formulă ceea ce e un artist şi-l deosebeşte de toţi ceilalţi.

Ce este Turgheniev (căci pe el îl vom lua ca exemplu în discuţia ce urmează), ce e aceea ce-l face să fie el, şi nu altul ? Orice am spune — cu oricîtă cheltuială de sagacitate —, vor fi vorbe, formule *care se potrivesc şi altuia.* Chiar dacă am reuşi să înşirăm caractere unul după altul, exacte, atît de multe, încît *combinaţia* lor să nu se mai potrivească altui scriitor, am *şti* mult despre Turgheniev, dar cu atît mai mult ne-am îndepărta de acel ideal : de a surprinde sunetul special Turgheniev şi a-l împărtăşi altora.

Mă întreb de multă vreme ce este Turgheniev. M-ara învîrtit mult în jurul lui, mi s-a părut uneori că mă apropii de enigmă, poate am simţit-o vag, dar n-am putut pune degetul uncie ar trebui, şi dacă am simţit sonoritatea operei lui, n-am putut să mi-o lămuresc

clar, să mi-o traduc în cuvinte, fără de care nu putem nu numai împărtăşi altora, dar nici înţelege bine.

Am găsit în Paul Bourget formula *pessimisme et tendresse.* E impresionantă. Spune mult despre arta acestui poet, dar formula aceasta nu spune totul şi apoi convine şi altora, şi deci nu e suficientă. Poate conveni şi primelor poezii ale lui Sully Prudhomme. Dar ce are a face Sully Prudhomme cu Turgheniev ?

Ce este Turgheniev? Mister . . . Simţi, dar nu poţi să-ţi lămureşti.

Sentimentul acesta de neputinţă îl al mai ales faţă de scriitorii pe care-i cunoşti mai bine, îi simţi mai bine şi-i „înţelegi" mai bine. Sentimentul acesta l-am avut faţă de Eminescu. Şi cu cît te apropii de punctul cel secret, cu atîta simţi mai mult existenţa acestui secret şi neputinţa de a-l surprinde odată. Dar nici. nu s-ar putea altfel, căci aspiraţia noastră de a defini esenţa unui scriitor nu e altceva decît îndrăzneala nebună de a viola secretul vieţii. Bergson a spus că: „inteligenţa e caracterizată printr-o incomprehensiune firească a vieţii". Bergson însă are remediul: intuiţia. Dar problema pusă de noi e tocmai trecerea de la nelămurirea intuiţiei la inteligibil. Cînd zic că „simt", dar nu pot spune ce e, am intuiţia, dar n-am formula. Intuiţia se „exprimă" prin reverberaţii stilistice care să creeze în altul o stare de suflet identică. Dar, încă o dată, noi vorbim aci de o formulă cuprinzătoare. Sugestia nu e în chestie.

Atunci trebuie să ne mulţumim cu însuşirile mai vădite, cu detaliile, cu frumosul parţial dintr-o operă de artă.

Dacă nu putem defini sunetul „Turgheniev" (dar oare se poate defini un sunet ? Simţim sunetul aurului, deosebit de al argintului, •— dar cum să-l exprimăm prin vorbe?), putem indica ce anume a zugrăvit sau exprimat el mai bine şi mai impresionant şi găsi vreun secret al tehnicei lui.

Cred că ceea ce formează o bună parte din farmecul operei sale este chipul cum înfăţişează femeia în amor.

Să alegem pe una — pe Irena din *Fum.*

Ca toate eroinele lui Turgheniev, Irena reprezintă la maximum suprema feminitate. Turgheniev ştie să

Oda 7428 coala 1?

dea toată „raţiunea suficientă" a vrăjirii (cuvînt eoni promis de poeţi! Dar cel mai propriu) amanţilor de către eroinele sale. Această „raţiune suficientă" o simţim noi; noi dăm toată dreptatea bărbaţilor din opern lui să rămînă fascinaţi — cum n-o mai dăm altor bărbaţi din romanele altor scriitori, afară doar decît lui Vronski.

Cetitorul pricepe perfect pentru ce ele inspiră pasiuni ascuţite şi poetice, pentru că şi cetitorul, cil ceteşte, are un început de iubire pentru aceste eroine.

Aşadar, tehnica lui Turgheniev trebuie să ne explice *impresia noastră* produsă de acele femei din opera sa.

Nu vom cerceta decît unul din procedeele lui (acela care ne va servi la ilustrarea ideii noastre cu privire la problema discutată în rîndurile următoare).

Acest procedeu este unul negativ, şi anume: Turgheniev, pictînd pe eroinele sale cît mai seducătoare prin figură, temperament, conduită, ţine ascunse gîndurile lor, luptele lor sufleteşti, deliberările lor interne, conţinutul detaliat al sentimentalităţii lor.

Nu le analizează (şi nici nu le pune — am zice : nu le lasă — să se destăinuiască cuiva).

Frumuseţa, graţia, acel „nu ştiu ce" şi „nu ştiu cum" al poetului subjugă pe eroul din carte şi pe cetitor. *Dar atîta tot.* Cetitorul (ca şi eroul) e chinuit, conştient sau inconştient, de misterul pe care nu-l poate dezlega, iubeşte, *din cauza aceasta,* şi mai mult pe aceste femei, şi le iubeşte altfel, cu sentimentul necunoscutului, pe aceste fiinţe enigmatice.

Chinurile sufleteşti ale lui Litvinov, Turgheniev le analizează pe larg şi mereu. Şi cetitorul admite perfect raţiunea acestor chinuri. „Cum să nu sufere Litvinov?" — „Cine n-ar suferi?" — „O femeie atît de încîntătoare!" — reflectează cetitorul. Cu atît mai încîntătoare, cu cît e mai enigmatică.

Enigmatică — din cauza lipsei de analiză (şi a atitudinii ei de sfinx) : Irena are şaptesprezece ani, Litvinov douăzeci. Litvinov se duce zilnic în casa familiei Irenei. Ea nu-i vorbeşte, parcă nici nu ia act de existenţa lui, ori, rar, îl măsoară din ochi şi pleacă.

Pe de altă parte, Turgheniev complectează fizionomia Irenei prin cîteva amănunte cu privire la purta-

[

rea ei cu cei din casă şi la pensionatul unde învaţă, din care reiese că Irena e o fiinţă voluntară, concentrată şi enigmatică pentru toată lumea.

Dar într-o zi, cînd Litvinov vrea să plece, ea îi spune să mai stea. E tot misterioasă, ascunsă, dar altfel decît pînă atunci. înţelegem că-l iubeşte.

De ce s-a purtat pînă acum. rău cu el? (Luptă împotriva sentimentului ei, conştient ori inconştient? Şi din ce cauză luptă ?) Ce crede despre Litvinov ? Cit şi cum îl iubeşte acum? Pentru ce, în sfîrşit, îl iubeşte? Nu ştim nimic. Dar cum e zugrăvită fiinţa aceasta de Turgheniev! Ce fiinţă de lux e această prinţesă veritabilă (din neamul lui Rurik), în mijlocul sărăciei în care. a decăzut familia ei! (Şi aceasta e o notă care contribuie la atmosfera de mister...). Şi ce frumuseţa rară şi stranie („cu ochii ca în picturile egiptene", altă sugestie de mister). Ce enigmatică este această Irenă, această condensare de aprigă feminitate într-o falǎ de şaptesprezece ani!

Peste cîtva timp, familia ei este invitată la un bal, unde va asista şi familia imperială venită din Petersburg. Irena nu vrea să se ducă. Litvinov, la îndemnul tatălui ei, o convinge. Ea îi atrage atenţia că ei a vrut şi a îndemnat-o. Simţim că se petrece ceva în ea — dar autorul nu ne spune nimic. Are ea o presimţire? Se ştie ambiţioasă şi se teme? De ce se teme? Vorbeşte în ea ceva din firea specifică a rasei ei ? Şi de unde ştie ea că balul acesta va fi hotărîtor în viaţa ei şi o nenorocire pentru Litvinov? Mister. Şi-n adevăr, la balul acesta ea face o impresie extraordinară, şi un unchi al ei, un cuirteiain al palatului, o ia la Petersbu-rg, pentru că văzuse că a distins-o ţarul. Ea consimte să plece, scrie lui Litvinov că nu trebuie să se mai vadă înainte de plecare, fără să-i dea vreo explicaţie a purtării ei, iar din scrisoare se vede că-l iubeşte şi suferă.

Ce s-a petrecut în ea şi ce suferă exact nu ştim.

După zece ani, îl întîlneşte pe Litvinov la Badon. E măritată cu un general care, pentru carieră, a acceptat tîrgul (ea fusese amanta ţarului, lucru sugera! foarte discret de autor) şi pe care se vede că ea îl dispreţuieşte enorm. (Ce simte anume nu ştim.) Litvinov e logodit. Ea îl captivează din nou, 11 iubeşte, i se dă, Litvinov strică logodna, ea îi făgăduieşte sincer că are

să fugă au el ; in ultimul moment, au se ţine de cuvînt; el pleacă şi ea rămîne zdrobită. Turgheniev ne spune pe larg ce s-a petrecut în Litvinov, ezitările lui, pasiunea lui, suferinţele conştiinţei lui, tristeţea lui, dar ce s-a petrecut în ea în tot timpul acesta nu ne spune. Pricepem atîta că în lupta ei între sentimentul natural, între firea ei sănătoasă şi între nevoia ei de avere, fast şi mondenitate (căci în ea sînt două fiinţe), au învins *iarăşi* acestea din urmă, ca şi la Moscova.

Aşadar — pictura ei, cum se zice, cu o mînă de maestru, apoi fapte, dar nici un cuvînt despre ce se petrece în ea. Ce n-ar da cetitorul să ştie ce-a gîndit şi ce-a simţit Irena în cele două ceasuri, cît a stat nemişcată cu mînile pe faţă, singură, în odaia unde numai un fluture palpita printre perdele, după ce Litvinov i-a spus, la Baden, că o iubeşte. Dar Turgheniev nu ne spune nimic. In schimb, zbuciumul sufletesc al lui Litvinov din aceste două ceasuri îl analizează pe larg.

Irena rămîne de la-nceput pană la sfîrşit rară, preţioasă şi misterioasă. Fără o *astfel* de femeie ar fi fost cu neputinţă această altă ilustrare sfîşietoare a ideii centrale din opera lui Turgheniev : că singura fericire este iubirea, dar că această fericire nu este niciodată posibilă.

(Taine a spus că de la tragicii greci n-a mai existat scriitor ca Turgheniev. în adevăr, Turgheniev este un poet al fatalităţii şi fatalitatea în opera lui este cu atît mai dureroasă, cu cît acei asupra cărora îşi exercită puterea ei oarbă au sensibilitatea ascuţită a omului modern.)

Ce este în acest procedeu „tehnic" al lui Turgheniev ?

Este sensibilitatea, recunoscută, a lui Turgheniev la „eternul feminin", competenţa lui, simţul lui psihologic superior în domeniul sentimentului de iubire.

Turgheniev ştia — simţea — perfect că ceea ce este captivant într-o femeie este misterul şi că o femeie de rasă ştie să-şi ascundă întotdeauna jocul. Prin rolul ei biologic, care îi dictează (ca în toată seria animală) rezerva şi paza, ca şi prin situaţia ei de sex secundar, de supusă — de-a lungul evoluţiei sociale, femeia a trebuit să-şi ascundă mişcările sufleteşti în

faţa bărbatului. Această însuşire de „sfinx", legată de însuşirea ei de femelă şi femeie, este un însemnat „caracter sexual secundar".

Toate femeile ştiu să tacă ori să ascundă. Şi o femeie, cu cît e mai femeie, cu atîta posedă mai mult acest caracter .şi deci cu atît e mai enigmatică, ori cu atîta e toate acestea, cu cît e mai femeie.

în coliziunile dintre amanţi, bărbatul, fiinţa biologic agresivă şi social dominantă, care nu a avut niciodată nevoie şi nici destulă posibilitate să ascundă (asediatul e veşnic după ziduri; asediatorul e nevoit adesea să atace din cîmp deschis subt privirile asediatului ascuns) se dă îndată şi mereu pe faţă, îşi face adesea chiar o plăcere, ba şi o *datorie* de onorabilitate (la intelectuali: şi o datorie de veracitate) de a-şi deşerta tot sufletul, dar femeia tace, ori spune altceva decît ceea ce gîndeşte şi simte. în societăţile foarte civilizate, cînd de fapt şi femeia şi bărbatul au aproape aceleaşi drepturi, cînd deci cel puţin superioritatea socială nu mai există, această „exteriorizare" a bărbatului este o dezarmare şi mai primejdioasă pentru el. Dacă mai adăugăm faptul cunoscut (a cărui explicaţie nu e locul s-o căutăm aci) că o femeie adevărată priveşte în sufletul unui bărbat ca într-o vitrină, pe cînd bărbatul e lipsit, faţă cu ea, de acest talent, vom înţelege şi mai bine inferioritatea, din acest punct de vedere, a bărbatului, şi *deci* preţul femeii enigmatice.

Aşadar, încă o dată, cu cît o femeie e mai enigmatică, cu atîta reprezintă mai bine feminitatea.

Această forţă captivantă a misterului poate fi ilustrată şi cu privire la plastica feminină. în *L'Ile des Pingouins,* aceea care a devenit apoi Orberose era o fiinţă banală pentru Pinguini, ca oricare altă femeie, pînă în ziua cînd Diavolul, subt forma unui călugăr, a îmbrăcat-o cu voia Sfîntului Mael. Din acel moment, Orberose a devenit cu totul preţioasă, şi toţi Pinguinii au început să se ţină după ea, chiar şi Diavolul-călugăr, înnebunit de propria-i creaţie. Hainele au schimbat în mister ceea ce pană atunci era firesc.

Dacă analiza suprimă misterul sufletului femeiesc şi scade astfel farmecul femeii, apoi moda de azi... îi analizează plastica şi-i micşurează farmecul. Această

ultimă „analiză" poate aţîţa instinctele, cu siguranţă că nu ajută pe femei să provoace amoruri turghenieviene. îşi poate cineva imagina pe Lisa din *Cuib de nobili* cu rochia pană la genunchi pe stradă, pană la supragenunchi cînd stă pe scaun, pană la hipersupragenunchi cînd stă picior peste picior? (Dar respectuoasa Lisa nu stătea niciodată picior peste picior.) Şi, în genere, îşi poate imagina cineva compatibilitate între tonul sentimental, şi chiar tonul vieţii în genere, dan Turgheniev, şi moda de azi? Dar ceea ce spunem aici e, în fond, o banalitate, căci moda de azi nu e intimpîătoare. Este şi ea produsul şi expresia stării de suflet postbelică, atît de alta decît pe vremurile şi în societatea din Turgheniev. Moda de-atunci era favorabilă amorului; cea de azi, instinctualităţii. De aceea, fie zis în treacăt, detaliarea corpului femeiesc în romane poate să aţîţe pe cetitor, dar nu contribuie la acel început de înamorare a lui, necesară pentru a pricepe aşa-numitul „infinit" din sufletul amantului.

Am adus în discuţie misterul plasticei, numai spre a întări consideraţiile noastre cu privire la păstrarea misterului feminin în vederea efectului operei de artă.

Şi dacă am căutat la Turgheniev un exemplu pentru problema pusă aici nu înseamnă că acest procedeu negativ e absent la ceilalţi scriitori. Instinctul artistic conduce pe foarte mulţi la acelaşi procedeu.

Vorbeam undeva mai sus de un roman în care tipurile secundare sînt mai frapante decît cele principale. Aceasta nu e o excepţie. Contrarul e o excepţie. Tipurile principale rareori ne rămîn în minte atît de conturate ca cele secundare, cînd acestea ne rămîn.

Şi e natural să fie aşa. Dacă vezi numai o fotografie a unei persoane, sînt mai multe probabilităţi că ai să-i ai în minte figura, decît dacă ai vedea zece fotografii ale acelei persoane, fie scoase chiar în aceeaşi zi toate — dar încă atunci cînd sînt scoase in timpuri diferite! Ca şi rezultanta a zece fotografii, rezultanta imaginilor diverse ale aceluiaşi tip de-a -lungul unui roman este neclară.

Un tip care circulă de-a lungul unui roman în trei volume este o sumă de imagini prea multe şi prea diverse, ca să putem avea în minte clară, bine delimita-

tă, perfect individualizată, figura tipului. Pe cînd un tip secundar, care apare numai într-un capitol, dacă e bine zugrăvit, ne rămîne în minte mai exact — cîtă vreme ne rămîne în minte.

Dacă scriitorul e un adevărat creator, tipul principal desigur că se încheagă în mintea noastră — şi anume din ceea ce are el esenţial, din ceea ce există mereu neschimbat în fiecare variantă a sa. Dar această „imagine" este de o natură specială. Să ne închipuim o fotografie compozită, obţinută prin suprapunerea mai multor clişee şi care ar rezuma ceea ce au comun acele clişee. Dacă o astfel de fotografie ar fi obţinută din clişeele unei singure persoane, acea fotografie nu ar reproduce nici un clişeu, fireşte, ci ceva comun lor, esenţa persoanei. Aşa e şi imaginea compozită, pe care o avem. de la un tip prezentat de scriitor în sute de imagini de-a lungul romanului. Imaginea *aceasta* e o abstragere din toate imaginile, şi nu *portretul* viu al tipului, cum ar fi acela dintr-o vîrstă anumită, dintr-o zi anumită, dintr-o situaţie anumită, dintr-o dispoziţie sufletească anumită.

în toate acestea, ne-am gîndit la scriitorii care „se supun la obiect" şi ale căror tipuri sînt consecvente. *Tocmai* supunerea la obiect e aceea care determină variaţia imaginilor aceluiaşi personagiu, pentru că personagiul în adevăr „evoluează", e mereu altul, se schimbă el însuşi din cauza timpului şi a împrejurărilor, şi ele schimbătoare. Un scriitor care şi-ar ţinea personagiul identic nu s-ar supune la obiect, n-ar lua act de necontenita schimbare a oricărui om în timp şi în împrejurări.

La unii scriitori, personagiul se schimbă nu din această cauză, ci din cauza lipsei de talent a scriitorului, din cauză că scriitorul nu este pătruns de firea, de esenţa personagiului său — şi atunci schimbarea nu e o „evoluţie" a *aceluiaşi* om, diversele imagini ale personagiului nu sînt ipostaise ale aceleiaşi fiinţi.

Cînd scriitorul însă e un adevărat observator şi creator, atunci cetitorul simte că are în faţă mereu acelaşi om, are sentimentul identităţii personalităţii tipului, are intuiţia naturii nedezminţite a personagiului, îl clasifică în categoria lui umană — tipul există, trăieşte, *în acest sens* —, dar, încă o dată, cetitorul nu

are *imaginea* clară a personagiului clin cauza suprapunerii de imagini diverse.

Oricine poate controla acest adevăr cu experienţa vieţii reale. Cunoşti un om de mult, de zeci de ani. Ai atîtea imagini ale lui din toţi aceşti ani. încearcă să ai imaginea lui cuprinzătoare, adică rezultanta acestor imagini. Care e aceea? O astfel de imagine nu există. De la un om întîlnit mereu zece ani nu putem avea o imagine clară, decît dacă alegem una, aceea de acum cîteva ceasuri, ori de cînd l-am văzut mire, ori de cînd ţinea discursul de 10 mai, ori de cînd a apărut într-o zi la colţul unei străzi. Atît e de adevărat că nu putem avea clar decît o imagine, şi nu o rezultantă de imagini.

Un tip secundar însă e ca un om văzut la o serată, şi atîta tot, ori ca imaginea unică, cea de la colţul străzii, a omului văzut zece ani în şir.

Această infirmitate, cred, c generală. Uneori, cu efecte curioase. Sînt tineri care, spre nenorocirea lor. ţin mai bine minte figura bărbierului decît pe a iubitei lor. Cred că aici e vorba de excesul imaginilor diverse — cu atît mai multe şi mai diverse, cu cît toate expresiile fizionomiei femeii iubite, toate gesturile ei sînt băgate în samă, sînt interesante şi deci creează tot atîtea imagini diferite, mult mai multe deci decît pentru spectatorul rece. (Desigur că trebuie să mai adăogăm aici, spre a fi complecţi, şi tulburarea în faţa iubitei, paralizarea aparatului perceptor şi —• în momentul rememorării — efluxui emotivităţii, care tulbură memoria. Cu alte cuvinte : imagini prea multe, prea nuanţate în diversitatea lor şi, în acelaşi timp, facultatea perceptivă şi cea rememoratoare tulburate. Exces de imagini văzute, şi Ia percepere, şi la rememorare, printr-o sticlă afumată. Dar acest parantez este o complectare, oare nu are ia face cu tema noastră.)

Tipul principal *11 vedem* descompus în imagini de natura tipului secundar. Pe Ana Rarenin o văd ori cea de la bal, ori cea din Italia etc. Din toate aceste imagini, adică din toate ipostasele tipului în situaţii diferite, reiese *natura* lui. Cu alte cuvinte, tipul pus in. diferite situaţii se *probează* mereu, se desăvîrşeşte sufleteşte, dar imaginea lui se complică şi dă rezultatul clişeelor suprapuse. Aşadar, ceea ce ajută într-o direcţie strică în cealaltă.

Caragiale este cel mai mare creator de tipuri frapante din literatura noastră. La aceasta l-a ajutat mult şi „unitatea de timp" şi „de loc" a bucăţilor sale. Afară de *Păcat*, bucata lui cea mai slabă, toată opera sa conţine cele două unităţi — exact sau aproape. O *noapte furtunoasă* ţine o noapte şi se petrece într-un loc; Conu *Leonida...* tot aşa. O *scrisoare pierdută* ţine cîteva zile, se petrece la Trahanache, plus întrunirea; Momenfeie ţin „un moment" şi se petrec în genere într-un loc; *Năpasta* şi *Făclia de Paşti* ţin fiecare douăzeci şi patru de ceasuri şi se petrec într-un singur loc.

Dacă Ziţa „ţinea" zece ani şi se schimba în proporţie cu durata de timp, era oare posibil să sară tot atît de vie din paginile lui Caragiale ori de pe scenă? Şi, încă, dacă am fi văzut-o încadrată de lucruri şi locuri diferite care, prin tot alte raporturi cu ea, ar fi luminat-o mereu altfel, schimbînd-o în „reprezentarea" noastră?

Din o sută de fotografii ale Ziţei luate do-a lungul a zece ani (ca să reluăm comparaţia noastră), cînd în casă, cînd în grădină, cînd pe stradă, cînd în picioare, cînd pe un jilţ, cînd în haină de odaie, cînd în haină de paradă, o vom *vedea* mai puţin decît din una singură. Că cele o sută de fotografii, luate în locuri şi situaţii diferite, ne vor da „evoluţia" ei şi deci mai bine firea ei intimă, aceasta e altă chestie. Aici vorbim numai de *claritatea* imaginii personagiului (figură, gesturi, expresie, stilul fiinţei), şi atîta tot.

Cînd e vorba de un personagiu principal, desfăşurat într-un roman, ceea ce-i ţine în conştiinţa noastră tipul identic sie însuşi, consecvent, cum se zice, este mai ales reacţiunea lui „tipică" nedezminţită la împrejurările — la incitaţiile lumii externe. Olguţa, înc'intătoarea creaţiu-ne a d-lui Ionel Teodoreanu, e mereu ea prin această însuşire. Acest *ea* este firea ei.

Cu cît durata în care evoluează personagiul c mai lungă, cu atîta, desigur, e mai greu de menţinut identitatea, căci el se schimbă, şi scriitorul trebuie să ia act de schimbările lui. — adică să-i acorde schimbări în sensul lui, al personagiului. Vîrsta, condiţiile de viaţă tot mai diverse lucrează asupra naturii personagiului, şi fiecare etapă în traiectoria vieţii lui este un raport între natura lui şi vîrsta lui, plus condiţiile me-

reu nouă. Scriitorul trebuie să aibă intuiţia acestui raport. Olguţa, cînd va avea treizeci de ani, va fi măritată, va avea copii, va iubi poate extraconjugal, va fi cu totul alta, dar va fi tot ea (dacă creaţia d-lui Teodoreanu va fi reuşită pană la capăt). Ea, altfel; sau mai exact: ea, alta.

Jean Christophe se schimbă din cauza vîrstei şi a împrejurărilor foarte diverse ale vieţii lui, dar rămîne toi Jean Cristophe cel mic de la Bonn. Cred că e un exemplu reuşit de varietate în unitate. Nu-i vorbă, aci lucrul e mai uşor, din cauza naturii speciale a eroului: Jean Christophe este genial, şi geniul este persistenţa copilăriei în maturitate. Apoi, el are o puternică unitate sufletească, din cauză că, compozitor genial, el are o *facultate dominantă,* cu alte cuvinte, o puternica şi neclintibilă axă a sufletului.

Un exemplu frapant de unitate în varietate (ori invers) este Jacques din Les *Thibault* : schimbările, pe aceeaşi natură fundamentală, de la vîrstă de doisprezece ani la vîrstă de douăzeci. Să vedem, dacă în continuare, autorul va reuşi tot atît de bine cînd îl va duce Ia vîrstele mature.

Mai greu reuşesc scriitorii să creeze tipuri de femei decît de bărbaţi. Nu există în literatură tipuri de femei aşa de vii, care să sară din pagini şi să capete o individualitate de sine stătătoare ca Don Quijote, Tariuffe, Pere Goriot, Levin etc.

Si e firesc. Femeia e mai puţin individualizată în natură decît bărbatul. S-a zis, exagerat, desigur, că femeia nu e individ, ci specia. Acest deficit de individualitate din realitate se oglindeşte şi în literatură — în „oglinda vieţii" —, şi de aceea femeile din romane nu sînt tot atît de individualizate ca bărbaţii. Inir-un roman, o femeie e o nuanţă a feminităţii; un bărbat este mai mult decît o nuanţă, este un aspect bine determinat al umanităţii. Apoi, într-un roman, o femeie e mai întotdeauna mai mult fiinţa de sex *femeiesc,* pe cînd bărbatul apare în atîtea ipostase : om politic, clubman, vînător, artist etc. în adevăr, în roman, femeia e mai ales specia (fiinţa amoroasă); bărbatuî e întotdeauna individul, oricît rolul său în roman ar fi acela de „prim amorez". Chiar Dechartre, din

Le iys *rouge,* mai e sculptor, gînditor. Pe cînd Therese . . .

Am vorbit de tipul reuşit al Olguţei, care, totuşi, e femeie. Dar, fără a mă deda la subtilităţi, nu vedeţi că Olguţa e cel mai băiet din toate personagiile? Nu e, încă, amoroasă, e sportwoman... Comparaţi-o cu ştearsă Monică, tip ele femeie-specie. Şi, fiindcă am adus vorba de tipurile d-lui Teodoreanu, să se compare gradul de individualizare a d-nei Deleanu (gospodină-specie) şi ia Adinei (amantă-specie) cu gradul de individualizare a d-lui Deileainu, advocat, om politic, şi a lui Herr Direktor, inginer, om de afaceri — bărbaţi, şi diferenţiaţi social. Femeile şi fetele lui Turghenlev, admirabile creaţii poetice, valorează în. grad suprem ca nuanţe de încîntătoare feminitate, inu ca creaiii de tipuri individualizate. Liza din *Cuib de nobili,* cea mai ideală creaţie a lui, după opinia lui Dostoievski unia din cele două creaţii de femei ideale din literatura rusă (a doua e Tatiana din *Eugen Oneghin* a iliui Puşkin), este un tip pasiv, şters, nu bine conturat — este specia. în crearea femeilor, meritai este mai cu seamă evocarea feminităţii lor. în crearea bărbaţilor — reliefarea şi delimitarea individualităţii lor.

Prin acestea, nu vreau să spun că nu există tipuri vii de femei în literatură. Vreau să spun numai atîta: că nu există tipuri de femei atît de vii ca cele mal vii tipuri de bărbaţi.

Dar deficitul de creaţie al tipurilor de femei mai poate să aibă o explicaţie auxiliară : neputinţa romancierilor de a se transpune în suflete aşa de eterogene ca sufletul femeii. Cît despre acelaşi deficit la femeile romanciere, rămîne explicaţia primă şi, cum vom vedea, inferioritatea puterii creatoare a femeilor.

Creaţia e superioară analizei. *Artă literară,* fără analiză poate să existe. Fără creaţie, nu. Există un gen literar care prin firea lui este numai creaţie, genul dramatic, ilustrat de unii din cei mai mari creatori. Autoanaliza din confidenţe şi monoloage nu este analiza autorului; este una din multele manifestări ale personagiului menite să-l caracterizeze.

Tipurile cele mai vii se găsesc — şi aceasta o foarte natural —- la scriitori eminamente creatori, şi nu la analişti. Proust este un caz excepţional, cum excepţională este şi analiza lui. Şi apoi el, deşi a creai cîteva tipuri balzaciene, nu poate fi socotit, cu tot geniul său, printre cei mai mari creatori de tipuri. El este, cum am văzut, un mare creator de lumi sufleteşti.

Creaţiile cele mai cunoscute, acele care sînt ca şi nişte personagii reale, acele care şi-au tăiat cordonul ombilical şi de opera respectivă, şi de autorul lor (încît, cînd spunem, de pildă, un „Tartuffe" ori o „tartufferie" nici nu ne mai gîndim la piesă ori la autorul ei) sînt (citez cîteva nume din cele mai ilustre) Don Quijote, Tartuffe, Harpagon, Hamlet, Othello, Romeo, Julietta, personagii cu care comparăm pe oamenii reali şi ale căror nume, ale unora, au format familii de cuvinte (donchişonadă, hamletism etc).

Aceste creaţii, afară de Don Quijote, sînt tipuri din piese de teatru.

Tipuri de felul tuturor celor înşirate mai sus există şi în romane. Dar sînt mai frapante cînd sînt în piese de teatru. Se va zice că sînt mai frapante pentru că creatorii lor sînt scriitori mai mari. Dar se poate răspunde că aceşti scriitori, fiind mari, au fost dramatici, au conceput viaţa subt forma în care să-şi poată realiza toată forţa lor de creaţie. Şi atunci revenim tot la concluzia .că genul dramatic este creator prin excelenţă.

E natural să fie aşa : în piese de teatru e creaţie pură — acţiune şi dialog. Viaţa personagiului este arătată, şi nu expusă şi explicată. Şi cînd piesa este jucată, personagiul este arătat chiar ochilor noştri fizici, el trăieşte în faţa noastră. Iar piesa de teatru e *gen dramatic* cu adevărat numai cînd este jucată. *Cetirea* unei piese de teatru e un fel de abuz, căci, încă o dată, o piesă de teatru se percepe legitim numai cînd o vedem, adică atunci cînd asistăm la acţiune. O piesă de teatru cetită devine, dacă ne gîndim bine, o nuvelă dialogată, ca Momentele lui Caragiale (care, la rîndul lor, pot fi socotite textul unor comedii de jucat).

Apoi, într-o piesă de teatru, personagiul ne apare într-un timp scurt, în trei ceasuri, aşadar ni se prezintă condensat în timp (şi tot aşa cînd îl cetim : într-o oră). în sfîrşit, în genul dramatic este o straşnică selecţie de caracteristice, aşadar cît mai mult conţinut într-un cit mai mic conţinător, ceea ce întotdeauna este mai forte şi mai frapant.

Dintre tipurile citate mai sus, cele ale lui Moliere sînt în piese cu unitate de timp şi de Ioc: personagiul apare în numai douăzeci şi patru de ore din viaţa lui, aşadar e la maximum identic sie însuşi ; se mişcă în acelaşi decor, aşadar e tot timpul în acelaşi raport de om la mediu — ceea ce am văzut că ajută la identitatea lui cu el însuşi.

Aceste din urmă tipuri, în sfîrşit, sînt comice.

La noi, tipurile care „fac concurenţă stării civile", tipurile din comediile lui Caragiale, îndeplinesc toate aceste condiţii. Am văzut că *Momentele* sînt şi ele un fel de comedii (totul în ele e dialogat). Aşadar, opera literară română care conţine tipurile cele mai vii este şi ea dramatică, comică şi clasică.

Don Quijote este şi el un tip comic.

Să se observe că şi tipuri mai puţin ilustre, tipuri care *trăiesc* numai într-o ţară, dar cu putere, devenind populare (cum sînt şi ale lui Caragiale), aşa, de pildă, *Tartarin* ori *Oblomov,* sau tipurile lui Qogol, se găsesc fot în opere comice ori satirice.

Aceste tipuri fiind comice sînt mai frapante, pentru că sînt mai plăcute. Ne place să rîdem de alţii şi unora dintre noi, dacă nu sîntem prea proşti, chiar de noi. Iar acest *interes* este o condiţie de atenţie şi deci de memorare. Apoi, mai este ceva tot atît de important: artistul comic şi satiric *şarjează* prin definiţie; simplifică şi măreşte, acuzînd însuşirile caracteristice, reliefînd esenţialul. în sfîrşit (dacă Bergson are dreptate), comicul fiind „du mecanique plaque sur du vivant", acest „mecanique" e mai uşor de pictat (la talent egal) decît ceea ce e „du vivant", adică mai fluid, mai insesizabil, şi tot din aceeaşi cauză, mai uşor de *recunoscut* de către cetitor, şi cu atît mai mult, cu cît originalul copiat de scriitor circulă în lumea reală într-o mulţime de exemplare, căci acel „mecanique"

pune o mască asemănătoare pe figura unor indivizi care, altfel, ar fi fost mai diferenţiaţi.

Spuneam mai sus că tipurile secundare din romane, cînd sînt reuşite, sînt mai vii în memoria noastră (cîtă vreme le ţinem minte). Vom adăoga că, atunci cînd acest tip secundar este şi comic, el este frapant la maximum. în crearea unor astfel de tipuri secundare» reuşesc mai ales Dickens şi Alphonse Daudet. Acesta din urmă are şi grija să marcheze puternic aceste tipuri, înzestrîndu-le cu o particularitate rară, o schimă, un tic special cu efect comic.

Dar — şi cu aceasta să isprăvim cu tipurile secundare — cetitorul gîndind la romanele ilustre pe care le-a cetit şi adueîndu-şi aminte, fireşte, mai ales sau numai de tipurile principale, va rămînea nedumerit de afirmarea noastră cu privire la tipurile secundare. Că acestea din urmă, după o vreme mai mult sau mai puţin îndelungată, se uită, nu încape îndoială. Ele sînt mai frapante numai cîtă vreme persistă în conştiinţa noastră. Pe urmă, cu claritatea lor relativă, rămîn în mintea noastră numai tipurile principale, sau, mai exact, cele care trec prin tot romanul.

Tipul Hamlet beneficiază numai de una din condiţiile de mai sus : e personagiu dintr-o operă dramatică. Acest tip, dealtfel, prin complexitatea lui, e un tip de roman ori de dramă modernă.

Tipul Othello e cu totul deosebit de celelalte. Nu e un *tip complex* ca Hamlet. Nu e un *caracter* ca Tartuffe. E un tip special, ca şi acesta din urmă, dar ele o altă natură, e o pasiune.

Fără îndoială că Othello e şi altceva care poate defini un temperament special: omul naiv, impetuos, fidel, brav, impresionabil. Dar nu aceasta e „Othello" pentru opinia omenirii, ci furoarea geloziei. „Un Othello" aceasta înseamnă. în schimb, Tartuffe are pasiuni şi pofte, dar nu aceasta e „un Tartuffe", ci ipocrizia. E drept că Harpagon e o pasiune, dar o pasiune *excepţională,* avariţia, şi o pasiune rece, cu o covîrşîtoiare armatură intelectuală — -o „pasiune" care constituie fizionomia unui om şi natura vieţii lui întregi, un caracter.

Aşadar, Tartuffe e un caracter. Un caracter e *el* şi azi, şi mine, şi orieînd. Othello e o pasiune, e o stare

de sufiei trecătoare. Othello nici nu e tipul omului gelos. (în cazul acesta ar fi comic, ar avea, în construcţia sa psihică, ceva din acel „mecanique" de care vorbeşte Bergson). Fără lago nu exista „Othello". Un Tartuffe e Tartuffe întotdeauna; un Othello e numai o lună, un an, puţind redeveni „Othello" în împrejurări identice.

Caracterul îl percepem mai intelectual ; pasiunea, mai afectiv. Caracterul se poate *desemna-*, pasiunea nu se poate desemna, ea se evocă.

De aceea adevăratele tipuri sînt, cum se ştie, Tartuffe, Harpagon; Othello nu e tip, e pasiune. Ori, pentru simetrie, se poate spune că Tartuffe, Harpagon sînt tipuri de oameni; Othello e tip de pasiune.

în literatura franceză nu există tipuri pasionale ilustre ca Tartuffe (adică trăind detaşate de operă si de numele autorului) ; în literatura engleză nu există tipuri ilustre de caractere ca Othello.

Gide spune că francezul se caracterizează prin inteligenţă ; omul de nord, prin intuiţie şi afectivitate. El mai spune că La Bruyere, autorul *Caracterelor,* nu poate fi conceput ca fiind german. Adăogăm că nici englez. Tot Gide spune, în legătură cu cele de mai sus, că francezii ştiu să desemneze, dar nu şi germanii. Cred că putem adăoga că nici englezii.

Tartuffe e desemnat de spiritul clar şi logic al francezului; Othello este exploadat de spiritul poetic, intuitiv al rasei germanice. Operă latină — mai bine sudică — e şi *Don Quijote.*

Desemnul sudic e în „caracterele" din opera literară, în melodia din muzică. Complexitatea nelămurită, afectivă, nordică e în poezia engleză, în literatura romantică germană şi în armonia muzicei germane.

Acum, că sînt şi excepţii, „excepţiile" tocmai afirmă existenţa regulei.

Am spus că femei perfect individualizate nu există în operele literare. Acum putem traduce această idee spumind că, fiind mai mult speie, ele, prin definiţie, nu pot fi *desemnate* aşa de bine ca bărbatul.

Dar, la lumina celor discutate pană aici, să vedem dacă nu mai există şi alte cauze ale deficitului de individualizare a femeii în opera de artă.

Un „factor" al individualizării, cum am văzut, e şarja, inerentă creaţiei comice şi satirice. Dar bărbaţii, adică creatorii operelor literare, nu prea şarjează pe femei. Nici Caragiale n-a şarjat pe femei ca pe bărbaţi. Şi de obicei şarjarea femeii constă mai mult în şarjarea caracterelor feminine în genere.

Femeia nu se pretează la comic ca bărbatul, şi cu atît mai puţin la satiră, pentru că viaţa ei e mai simplă, pentru că ea nu e, în acelaşi grad cu bărbatul, un element social (deci n-o întîlnim pe linia atîtor raporturi sociale), pentru că ea nu e amestecată ca bărbatul în „lupta pentru trai" şi în conflictele sociale. De aici urmează că contrastul între realitatea ei şi între pretenţiile ei este mai mic, apare mai rar, are mai puţină însemnătate şi e mai puţin dăunător. Iar de aici urmează că bărbatul (autorul) nu are, nu poate avea faţă de ea o atitudine tot atît de agresivă ca pentru bărbaţi (sentiment ascuns în orice creator comic şi mai ales satiric). In genere, scriitorii, cînd atacă pe femei în comedii şi chiar în satire, le atacă mai cu indulgenţă (aici joacă rol şi cavalerismul masculin, şi generozitatea stăpînului), şi rezultatul e de obicei umorul (vezi şi în Caragiale)- Această atitudine de indulgenţă faţă cu defectele femeii este unul din farmecele lui Bret-Harte. Dar fără acea straşnică *frapare* de care a fost vorba nu pot rezulta tipuri de forţa lui Tartuffe.

Să mai adaogăm consideraţia că femeia, specia,, umanitatea pasivă, *reprezintă* mai puţin viaţa decît bărbatul. Şi cum numai viaţa poate fi comică (numai omul sau animalele cînd aduc cu omul pot fi comici), femeia, reprezentînd secundar viaţa, e mai puţin compatibilă cu comicul şi mai ales cu satiricul : satira este provocată de întîlnirea şi ciocnirea cu o forţă considerabilă. Cu toate acestea, femeia fiind mai spontană, mai instinctuală, e mai puţin susceptibilă de automatismul produs de acel „mecanique plaque sur du vivant", şi deci mai puţin şi mai rar comică (mi se pare că aceasta rezultă cu necesitate din teoria lui Bergson).

Femeile scriitoare (în Anglia există foarte multe) sînt mai puţin creatoare decît bărbaţii. E firesc. Bărba-

tul e ființa creatoare prin excelență. în creația de artă e ceva viril. Şi poate chiar că forța creatoare artistică presupune şi pe cealaltă. Creația e masculinitate, e fecundarea realității, din care rezultă o ființă nouă, opera de artă. în artele de pură creație, cum sînt artele plastice şi muzica, femeile sînt şi mai slab reprezentate. Femeia nu reuşeşte decît in roman, gen hibrid, în care se poate face oricîtă „literatură".

în genul literar prin excelență creator — cel dramatic —, femei autoare găsim foarte rar, iar talente „mari" feminine în acest gen nu există (ca în roman), şi cu atît mai puțin în comedie. Femeile, in genere, cînd au simțul comicului, îl au mărunt. Femeile, în genere, nici nu gustă pe scriitorii comici ori satirici, în orice caz îi gustă mult mai puțin decît bărbații. înțelegerea acestui gen (ca şi crearea lui) e un proces prea intelectual — e prea mult un joc al inteligenții —, iar femeia e ființa mai mult senzitivă şi sentimentală. De spiritul satiric, mai ales, femeile se simt chiar ofensate. Simt în el, instinctiv, un atac, o ireverențiozitate, o primejdie, o amenințare, posibilitatea unei lipse de deferentă pe care le-o datorăm şi o aşteaptă de la bărbați.

Nici în analiză femeia nu ajunge pe bărbat. Analiza cere inteligență, si inteligență rece. Şi un fel de mizantropie crudă, nefirească femeii (reducerea sentimentelor superioare la componentele lor : reducerea parfumului la elementele constitutive). Dar femeile romanciere au superioritatea morală : atitudinea delicată față cu subiectul — atitudine de femeie — şi o înțelegere pentru ființele mici ori nenorocite, atitudine de mamă, pe care o are orice femeie de la şapte ani pană la optzeci. Şi finețâ în observație şi în executare, şi adesea spirit. Şi, mai rar, fantezie ironică.

Fără îndoială, toate considerațiile — şi cele favorabile şi celelalte — se raportă la generalitatea femeilor. Sînt şi excepții, sau mai degrabă sînt grade foarte deosebite între femei. Şi apoi, feminitatea nu e o cantitate invariabilă. Ştiința ne spune că diferențiarea totală a sexelor e o iluzie. în orice bărbat e şi o femeie (in unii scandalos de mult, cîteodată penal de mult) — .şi invers. Vechea poezie a celor două sexe absolut contrare a fost ofensată de cruda ştiință. Scriitoarele

C-da 742,'! coala lii

în deficit de forţă creatoare să se consoleze: sînt mai diferenţiate biologic, mai femei, deci mai poetice. Dai scriitorul suferind de acest deficit, adică scriitorul mai puţin bărbat, nu are cu ce se consola. Mojicul ciotănos şi păros Tolstoi a fost un mare creator. Dar acestea sînt butade... Virilitatea e legată prea de multe condiţii, iar talentul şi de mai multe, pentru ca această corelaţie să fie întotdeauna probantă. Dar nu... căci parcă totuşi e adevărat că marii creatori au avut înfăţişarea virilă. Există efebi creatori mari ?

Sper că nu voi fi atacat ca misoghin. Creaţia de artă nu e totul pe lume. în viaţa omenirii, femeia are un rol tot atît de mare ca şi bărbatul. Ea are mai dezvoltate unele însuşiri sufleteşti, bărbatul pe alteie Toate sînt necesare, indispensabile. A căror sumă e superioară din punctul de vedere al conservării speciei ? Problemă oţioasă, în orice caz străină de tema acestor consideraţii.

Unii cetitori îşi creează adesea înfăţişarea şi mai ales figura personagiilor independent de indicaţiile autorului şi uneori .chiar în contradicţie cu aceste indicaţii, şi atunci, la o nouă lectură a romanului, cetitorul constată cu surprindere că, de pildă, eroina e în text castanie, şi nu brună, cum i-a rămas lui în minte. Această corectare a personagiului din carte e determinată de experienţa din viaţa reală a cetitorului, care a legat de anumite genuri de oameni anumite înfăţişări şi figuri. Şi nu se ştie dacă uneori *intuiţia* cetitorului nu este mai justă decît a autorului. Căci există, fără îndoială, cel puţin în genere, o corespondenţă între anumite figuri şi anumite temperamente. Ana Karenin este înaltă şi brună. Putea fi scurtă şi castanie ? Poate castanie, dar nu şi scurtă. Şi în nici un caz nu putea fi blondă şi scurtă, fiindcă de astfel de femei în mintea oamenilor este legat alt temperament şi alt stil al comportării. Că sînt şi excepţii, e sigur.

Acest fel de intuiţie trebuie să-1 aibă regizorul cînd alege actori şi actorul cînd se grimează. Şi cînd actorul ne convine, adică se potriveşte cu concepţia noastră despre personagiu (cu concepţia autorului — credem moi foarte sincer), atunci zicem : da ! aşa e ! ăsta e 1

Actorul colaborează cu autorul mai mult decît la înfăţişarea şi figura personagiilor. El interpretează creaţia autorului. Se adaogă la autor, ca artistul la realitate. Aşadar, în conştiinţa noastră personagiul se încheagă după text, numai cînd n-am văzut piesa reprezentată. Cînd o vedem pe scenă, personagiul se încheagă în mintea noastră aşa cum l-am văzut reprezentat de actor.

Să eliminăm din discuţie pe actorii fără talent. Necreînd nimic, ei nu *există,* şi rămîi tot cu personagiul din *carte,* pe care ţi-l imaginezi *ad libitum.* (Cînd actorul, în loc de anost, e ridicol, atunci îţi rămîne în minte el, actorul — nu personagiul.)

Eu n-am văzut niciodată pe Jago jucat bine, şi de aceea nu am în minte decît un Jago imaginat de-a dreptul din textul lui Shakespeare.

Cînd vezi însă un personagiu jucat de un mare actor — indiferent dacă l-ai mai văzut jucat şi de alţii fără talent ori inferiori —, personagiul acela va fi de acum înainte pentru tine cel jucat de actorul mare. Am văzut pe Harpagon jucat de mai mulţi actori, şi de Coquelin-aine. Şi, pentru mine, acesta e Harpagon al lui Moliere.

Cînd vezi un personagiu jucat de mai mulţi actori buni, rar se poate întîmpla să-ţi placă toţi la fel : atunci ai avea imagini diverse ale aceluiaşi personagiu ; rezultiaitul — vezi undeva mai sus. De obicei însă, îţi convine mai mult unul din actorii de talent, acela care a reprezentat mai bine concepţia *ta* despre personagiu. Am văzut pe Hamlet cu Rossi şi Mounet-Sully. Mounet-Sully nu poate fi uitat, desigur : fiecare atitudine a lui era o altă nobilă statuie. Dar el interpreta pe Hamlet altfel decît îl văd şi-l simt eu — interpreta pe *altcineva.* Pe Bamletul meu, pe „Hamlet" îl interpreta Rossi. De aceea, pentru mine „Hamlet" e Rossi în Hamlet. Am văzut pe Shyllok redat şi de Rossi şi de Novelli : „Shyllok" pentru mine e Rossi în Shyllok. Dar am văzut pe Novclli, după mulţi alţii, in Papa Lebonnalrd. Papia Lebonnard a rămas pentru, mine acela al lui Novelli. Aici Novelli juca realist, cum trebuie jucat Papa Lebonnard. în Shyllok, însă, juca realist un tip shakespeareian, în proporţii mai mari decît „natura".

Am văzut în Jupîn Dumitrache, pe lingă alţii, si pe Arceleanu. Şi multă vreme Jupîn Dumitrache, pentru mine, *era* acest Jupîn Dumitrache. Pe urmă a venit d. Vernescu-Vîlcea, care îl joacă tot atît de bine. Contribuind şi timpul (Arceleanu a dispărut de pe scenă de vreo douăzeci de ani), Jupîn Dumitrache a devenit pentru mine acela al d-lui Vernescu-Vîlcea.

Actorul interpretează un personagiu cu experienţa sa proprie asupra vieţii. De aceea, interpreţii buni ai lui Caragiale s-au recrutat mai toţi dintre munteni, mai buni cunoscători ai lumii lui Caragiale. Actorul e şi el creator, un asociat, iar creaţia, mai ales comică şi socială, presupune cunoaşterea realităţii. Aşadar, cînd asociatul autorului cunoaşte şi el realitatea zugrăvită de autor, va interpreta mai cu *competenţă* textul autorului.

O piesă de teatru care n-a găsit niciodată actori buni *încă* nu există ca piesă de teatru. E încă în faza de text pentru teatru.

în schimb, aţi văzut actori buni jucînd piese nule ? Aţi făzut ce sforţări dezesperate fac ei să învie, cu creaţia lor, cadavrele autorului sau, mai exact, neantul căci un cadavru are încă măcar forma vieţii ?

Scriitorii care au pus în opere de ficţiune pe Napoleon au creat fiecare un alt Napoleon. Şi cînd scriitorii au fost talentaţi, au creat Napoleoni adevăraţi, deşi diverşi. Napoleon al lui Tolstoi, oricît e de bagatelizat, e adevărat, conţine adevărul cel mare pe care îl au creaţiile acestui romancier şi, în limitele lui, nu contrazice realitatea. Fiecare scriitor are o concepţie despre Napoleon, clădită ori pornită de la *un* caracter veritabil al originalului — de aceea fiecare Napoleon e adevărat, cu toate deosebirile dintre ei.

Dar Napoleon e un personagiu istoric; creatorii cei mai mulţi nu l-au văzut; l-au studiat în cărţi. Deci nu puteau decît să plece de la o *concepţie* despre el. Oare nu cumva tot aşa procedează creatorii şi atunci cînd creează tipuri fictive, din observaţia directă a oamenilor vii, şi aceasta cu atît mai mult, cu cît un tip

fictiv nu e creat după un singur original viu, ci din observarea unei categorii întregi de oameni vii?

Despre *Balzac*, cel mai mare creator occidental de tipuri din vremurile mai dincoace •—• aşadar un creator ale cărui tipuri au putut fi bine comparate cu realitatea —, s-a spus că n-a copiat realitatea, ci a inventat tipuri din capul lui şi că apoi oamenii reali au copiat tipurile din cărţile lui, şi astfel s-a umplut lumea reală cu fiinţi balzaciene. La aceasta s-a răspuns că Balzac a găsit *ceva* în realitate şi pe acel ceva a clădit mai departe tipuri, şi apoi oamenii reali le-au copiat, aşa că opera lui Balzac a fost şi o copie a realităţii şi o cauză de transformare a ei. Dezbaterea mai departe a acestei probleme balzaciene şi soluţia ei nu ne interesează aici. Noi reţinem numai faptul că opera lui Balzac a putut pune problema aceasta.

Am spus odată că ţăranii d-lui Sadoveanu sînt adevăraţi ţărani moldoveni. Aşa este. Sînt tipuri perfecte de ţărani moldoveni. Dar ţăranii moldoveni nu sînt ca ţăranii d-lui Sadoveanu. Nu vreau să fac paradoxe. Ţăranii d-lui Sadoveanu — *ai d-lui Sadoveanu*, accentuez posesiunea •— nu pot fi decît moldoveni, dar, încă o dată, ţăranii în carne şi oase din Moldova sînt altfel. în ţăranul d-lui Sadoveanu e ceva foarte specific din ţăranul moldovan, o notă esenţială din sufletul moldovenesc — dar atîta. Şi acest „atîta" nu însamnă că altcineva a zugrăvit mai exact pe ţăranii moldoveni. Sînt idealizaţi ? Poate. Dar nu e important dacă sînt idealizaţi, adică „flataţi", sau nu. Important e că sînt altfel — sînt ţăranul moldovan al d-lui Sadoveanu, şi numai al lui. Ţăranul d-lui Spiridon Popescu, de pildă, e foarte adevărat, foarte ţăran şi foarte moldovan, dar e altfel decît al d-lui Sadoveanu şi decît ţăranul real. Şi tot aşa ţăranul lui Creangă. Diverşi între ei, diverşi şi de cel real, fără să-1 contrazică. Un creator nu copiază realitatea, ci-şi realizează concepţia sa despre realitate. Tolstoi şi-a făcut o concepţie despre Napoleon, ori despre o „vinovată" superioară (Ana Karenin) şi a realizat-o. Balzaie şi-a făcut o concepţie despre omul zgîrcit şi a realizat-o. D. Sadoveanu despre ţăranul moldovan şi a realizat-o.

Această concepţie are, desigur, ca punct de plecare anumite note din realitate, anumite însuşiri ale

omului ori tipului, şi pe aceste note sau însuşiri creatorul clădeşte.

Clădeşte conform temperamentului său, culturii sale, moralei sale, religiei sale, filozofiei sale, simţurilor sale, prejudecăţilor sale şi cenesteziei sale, momentului psihic, raportului în care se găseşte cu societatea, cu familia sa, cu iubita sa şi conform stilului său, căci materialul psihic este selectat de — şi se adaptează la — posibilităţile stilului fiecăruia, iar „stilul este omul", adică scriitorul, fiecare cu stilul său, adică (revenim tot acolo) cu personalitatea sa.

Aşadar, creatorul selectează, transfigurează ceea ce a selectat, transformă totul în ceva nou şi foarte personal. Lumea din opera de artă este „reprezentarea" (şi chiar „voinţa şi reprezentarea") foarte individuală a fiecărui creator.

Turgheniev spune într-o nuvelă, descriind o noapte de vară : „Era o lună ca-n Gogol". Şi-n adevăr, clarul de lună al lui Gogol e numai al lui. Dar n-am putea spune şi noi : „Era o lună ca-n Eminescu" ? Căci există şi un clar de lună „Eminescu". într-o noapte mai de demult, stăteam de vorbă cu doi prietini tineri şi, la un moment, ne-am dus la un geam, care dădea în grădină. Era o noapte cu lună feerică, un verde din alte lumi, diluat în aerul rece. Frapaţi, şi plini de Eminescu, cei doi prietini s-au gîndit, fără cuvinte, la dînsul. „De data asta nu-i ca-n Eminescu", au gîndit amîndoi tare, căci în adevăr era prea altfel şi, coincidenţă curioasă, la ambii le-a venit în minte că noaptea aceea avea ceva din Edgar Poe. Coincidenţa aceasta, relativ la negarea caracterului eminescian al acelei nopţi şi la afirmarea caracterul lui „Edgar Poe", dovedeşte mai mult decît cele mai subtile analize că există o realitate Eminescu şi alta Edgar Poe — şi multe altele. Nu obişnuiesc să scriu amintiri, dar nu m-ara putut opri să n-o dau pe aceasta. Faptul e prea semniilcativ, pentru ca să nu merite... divulgarea.

Aşa şi cu Moldova d-lui Sadoveanu, ca să revenim la el. Peisagiile, oamenii, trecutul ei sînt ale lui şi, Îl iubirea pentru patria noastră cea mică, toţi cîţi sîntem pătrunşi de opera acestui prozator, nici nu mai ştim ce aveam în minte şi iubim : Moldova noastră, a

fiecăruia, ori Moldova lui. Şi tot aşa muntele moldovenesc al lui Hogaş.

Căci un artist ajunge să ne impună concepţia lui despre realitate. Altfel ar fi fost pentru intelectualul român de-acum patruzeci-douăzeci de ani natura, femeia, amorul, dacă n-ar fi existat Eminescu.

Un exemplu, în mare, de acest transfer de concepţie este chipul, masculin, de a privi viaţa al femeilor scriitoare. Puţine sînt scriitoarele, chiar şi în poezia lirică personală, care privesc viaţa feminin. Cele fără destulă personalitate cad pradă concepţiei dominante, care e masculină, pentru că literatura e creată de bărbaţi, în orice caz, femei care să transfigureze realitatea puternic, care să creeze lumi ale lor, în aceeaşi măsură ca bărbaţii, nu există, pentru cauzele arătate mai sus, cînd a fost vorba de creaţia literară feminină.

Experienţa personală a scriitorului are uneori efecte curioase asupra concepţiei lui despre lume. Aţi observat că în romane toţi taţii şi toate mamele fetelor şî tinerilor sînt bătrîni — afară de cazul cînd subiectul cere anume să nu fie atît de bătrîni, cînd, de pildă, mama are o intrigă ori face chiar concurenţă fiicei ? Toate fetele de optsprezece ani au taţi moşnegi şi mame babe, ceea ce, mai ales în romanele din trecut, cînd fetele se măritau la optsprezece ani şi aveau copii la nouăsprezece, este un anacronism strigător. Cauza este că tatăl şi mama romancierului (şi cineva nu poate fi romancier decît la o vîrsta mai matură) sînt în adevăr bătrîni, şi în concepţia lui „mama" nu poate fi decît o doamnă bătrînă. Uneori aceste bătrîne din romane au, pe lingă copii mai mari, şi fete de doisprezece ani — ceea ce e ridicol şi scandalos. Dar, încă o dată, „mama" pentru un domn în puterea vîrstei, romancierul, nu poate fi decît o femeie bătrînă.

Aţi observat că în literatura epocei 1880—J 900, a „proletarilor intelectuali", toate fetele eroine, oricît de angelice, sînt agresive, fac ele primul pas către bărbat ? Măria din *Sărmanul Dionis,* Cezara din Cezura, Margareta din *Din durerile lumii,* chiar şi Ana din *Dan,* Elena din *Iubita* lui Traian Demetrescu etc, şi pană şi doamna din înalta societate din *Păcat ?* Şi mi se pare că

și în Delavrancea e această situație, tot cu o ființă angelică.

Aceşti scriitori „proletari intelectuali" erau oameni solitari, timizi : apoi idealizau fetele de boier (toaite eroinele mai sus-amintite sînt aristocrate), şi din cauză că aceste fete sînt mai distinse, şi din cauza simpatiei acestor .intelectuali, ieşiţi din clase de jos dar vechi, pentru vechea boierime.

Această timiditate firească solitarului şi gânditorului, cu atît mai exasperată, cu cît „obiectul flăcărilor" era, prin situaţia lui, mai inaccesibil, i-a făcut pe aceşti intelectuali să idealizeze fata agresivă, care să-i scutească pe ei de strategia agresivă masculină. Vlahuţă chiar spune de-a dreptul într-o poezie :

De ce nu vrei ?... Mai lesne-ţi vine ?...
Să-mi faci tu cale la-nceput...

E atît de comod. Şi poezia se numeşte •. *Ce fericiţi am fi-mprcună.*

Această dorinţă de oameni timizi, exprimată în versuri lirice, i-a făcut pe aceşti scriitori sd *conceapă,* să creeze mereu eroinele cele mai convenabile poftei sufletului lor : angelice dar — ierte-mi-se expresia — care dau la om.

Acestui mod de a privi creaţia literară se opune realismul, cu concepţia scriitorului-receptor de senzaţii şi cu corolarul „artă pentru artă". E drept că chiar şi simplistul Zola, „şeful" teoretic al realismului, a spus măcar atîta : că arta e un colţ de realitate văzut printr-un temperament. Dar prin acest „temperament" s-au înţeles mai ales aparatele senzitive alle omului, văzul şi celelalte simţuri cu produsele lor specifice.

Acest realism contrazice de-a dreptul toată concepţia ştiinţifică modernă, care este energetică. Contrazice în primul rînd concepţia psihologică voluntaristă. Realismul şi arta pentru artă presupun teoria asociaţionistă (contemporană cu realismul şi arta pentru artă) după care sufletul primeşte pasiv, ca o pastă de ceară, aportul simţurilor exterioare. Dar psihologia modernă concepe sufletul ca un torent, care respinge, primeşte, selectează, absoarbe, transformă aportul simţurilor. Acest *energetism* domină toată gîndirea mo-

dernă şi toate ştiinţile : biologia, care s-a întors spre Lamarck : în locul variaţiilor întâmplătoare, adaptarea activă a organismului la natură. Etica : omul nu e determinat fatal, ci are în suflet o forţă proprie, prin care luptă să producă schimbări în „fatalitatea" cosmică. Istoria : antideterminismul neomarxiştilor în contra determinismului de fier al magistrului. Medicina : fagocitoza, în locul concepţiei organismului pasiv la acţiunea bacteriilor etc. Şi încoronarea : teoria energetică şi dinamică a materiei, concepută ca unităţi şi curente de forţă — în locul atomilor morţi de odinioară... Ceea ce am numit *concepţia* creatorului literar — determinată de tot felul de condiţii —, de la temperamentul scriitorului pană la filozofia lui, de la filozofia lui pană la purtarea iubitei lui cu el — concepţie care transfigurează *sui-generis* realitatea —, este un aspect al energetismului care domină întreg universul, cu toate manifestările lui. Iar acest mod de a privi creaţia literară este numai un capitol al concepţiei energetice moderne.

Critica literară, să nu uităm s-o spunem, nu se poate dispensa de a defini concepţia unui scriitor. Ar fi să renunţe la cea mai. însemnată îndeletnicire şi datorie a ei, pentru că opera literară e transfigurarea lumii reale, obiective, cum via. fi fiind ea în sine, de către personalitatea întreagă a scriitorului, *a creatorului* (şi nu copiatorului...).

Natura concepţiei determină totul : genul operei unui scriitor; „şcoala" literară în care îl clasificăm (noi, şi nu el) ; atitudinea faţă cu subiectul ; caracterul specific de clasă, rasă, popor; compoziţia, stilul.

Unul concepe realitatea mai mult ca un prilej de senzaţii emotive; altul, mai mult ca un spectacol; altul, mai mult ca o succesiune de evenimente ; altul, mai mult ca un conflict între forţe : — genul liric ; descriptiv ; epic ,• dramatic.

Aceste genuri-concepţie nu corespund întotdeauna cu genurile „poetice" din poetică. Există pasteluri lirice ca ale lui Iosif, romane dramatice ca *Pierre et Jean,* drame epice ca ale lui Delavrancea etc. Nuvela, „gen epic", de obicei e o mică dramă — căci iun nuvelist e altceva decît un povestitor (conteur).

Un scriitor concepe realitatea, *mai ales,* într-un gen sau altul. Aceasta însamnă că, secundar, o concepe şi în alt gen. D. Sadoveanu, în mijlocul povestirilor sale, are şi nuvele veritabile : *Păcat boieresc, Hai a Sanis* etc...

Romanul, „gen epic", e în adevăr, în primul rînd, epic. Dar romanul e un gen complex ; el trebuie să redea viaţa în întregimea ei şi de aceea, canavaua rămînînd epică, romanul conţine şi lirism, şi descripţie, şi dramatism. E, aşadar, un gen hibrid, ori compozit, care presupune, la creator, concepţia multilaterală a realităţii, fireşte, în primul rînd, concepţia epică. Din această cauză, puţine romane sînt perfecte, sau, mai exact, complecte.

Mai departe.-.

Realitatea estfe un amestec de tragic şi comic : adesea, dacă nu întotdeauna, acelaşi lucru omenesc este şi tragic şi comic. LMUI concepe realitatea mai ales pe partea ei comică ; aţtfeui, kiai ales pe partea ei tragică : scriitorul comic-'Şl soriitbrul tragic. (Pentru inteligenţa pură viaţa apare comţca ; pentru sentiment, apare tragică. Aceasta nu însamrîă că scriitorul comis este lipsit de sentiment; poate, din contra, şi poate că tocmai exasperarea sentimentului, printr-o reacţie de apărare, se „recuză" însăşi, lasă loc atitudinii intelectuale, face chiar apel la ea. Moliere, marele comic, avea o capacitate imensă de a suferi, deci de a simţi ; Anatole France, care a rîs de univers, mărturiseşte într-o zi, cu lacrimi, d-lui Brousson, că „n-a avut în viaţă o clipă de feri-, cire", marele comic Caragiale nu rîdea niciodată, pe cît ştiu — ca şi France, după mărturia lui Nicolas Segur —, şi l-am văzut cetind emoţionat anecdota acelui mare actor comic, bolnav de melancolie, căruia un medic, neştiind pe cine are în faţă, îi recomanda ca remediu să asiste la „reprezentaţiile marelui actor comic X" •— chiar pacientul.)

Mai departe.

Unul concepe existenţa ca acceptabilă şi o consideră ou un suflet echilibrat ,• altul o concepe inacceptabilă şi-şi detaliază obiectiv această concepţie — ori, ca refugiu din această realitate, concepe o alta, corectată sau imaginară : naturalism (ori, chintesenţiind realitatea, simplificînd, generalizînd : clasicism) ; realism ;

romantism. (Eventuala neexactitate a acestor „definiţii" nu ar infirma însăşi ideea susţinută aici.)

Ca şi în privinţa genurilor, nu există bariere de netrecut nici în privinţa „şcolilor". Acelaşi scriitor fiind, desigur, mai ales una sau alta, mai poate fi, secundar, şi altceva. S-a spus că Flaubert e romantic în unele opere şi realist în altele. Delavrancea este un amestec de romantism şi realism : romantic prin natură, prin aspiraţii, realist prin procedeu, probabil şi din cauza influenţei suferită din partea literaturii realiste franceze din vremea lui.

Mai departe.

. Unul concepe viaţa ca o binefacere, altul ca o vale a plîngerilor, altul indiferent: optimişti, pesimişti, indiferentişti. Unul concepe viaţa mai mult din punctul de vedere al binelui şi al răului ; altul mai mult ca o privelişte : scriitorii morali (nu moralişti) şi scriitori esteţi, Agârbiceanu şi Anghel.

Mai departe.

Un aristocrat concepe altfel viaţa decît un burghez ; un om de sud altfel decît unul de nord ; un italian altfel decît un spaniol : literatură de clasă, de rasă, de popor.

Mai departe.

Unul concepe realitatea clar, simplu, rectiliniu şi logic ,• altul o concepe complicat, cauzal, genetic. Primul „are compoziţie" ,- al doilea „e lipsit de compoziţie". (Expresii improprii, căci şi al doilea are „compoziţie", compoziţia felului său de a concepe.)

Unul concepe realitatea mai mult în raporturile ei i altul o concepe mai mult în aspectele ei... Primul are stilul curent, incolor, fraza lungă ; cel de-al doilea are stilul *artist.*

Deosebirea; dintre cei care concep viaţa în. raporturile ei şi cei care o concep ca o privelişte este foarte importantă. La extrem, ar fi deosebirea, de pildă, dintre Kant şi Theophile Gautier.

"Creiaţiia este iartă, şi prim urmare nu se poate închipui creator lipsit de concepţia individualului, care e obiectul creaţiunii. Cu cît cineva are mai puternică această concepţie, cu atît este mai creator. Dar marii creatori o au şi pe cealaltă. Şi aceasta ultimă îi ajută

în creaţie, pentru că lumea nu e o sumă de indivizi juxtapuşi, ci şi aceşti indivizi, şi raporturile dintre ei, şi dintre ei şi univers ; şi pentru că mai bine redai individul în complexitatea lui, adică atunci cînd îl concepi în toate raporturile lui cu lumea, decît atunci cînd il concepi izolat.

Din întîlnirea acestor două concepţii rezultă un fapt foarte interesant.

Chiar de la început, vom înţelege că aceste două concepţii amestecîndu-se se vor amesteca şi *stilurile* lor respective şi că va rezulta un deficit de stil artist, adică un deficit de artă.

Cei mai mari creatori în roman nu sînt *artişti* de mîna întăia. Balzac a fost atacat mereu de criticii admiratori pentru lipsa lui de artă. Dostoievski spune singur de mai multe ori că el „e poet, dar nu e şi artist" (poet însamnă creator). Tolstoi e ilustru pentru stilul lui greoi, cacofonic, plin de repeţiri. Proust e obscur, lung, sacrificînd totul exactităţii. (Căci toţi sînt exacţi, au prima din calităţile stilului -. *proprietatea,* fără care n-ar putea exprima ceea ce vor.)

Brunetiere, unul din cei mai buni cunoscători ai veacului al XVII-lea francez, spune că Regnard e mai strălucit decît Moliere, dar Moliere a spus cîteva adevăruri despre om, şi de aceea e mai mare decît Regnard. Nu ştiu dacă Brunetiere are dreptate. Dacă are, atunci şi cazul lui Moliere ar confirma cele susţinute aici.

Dar să ne întoarcem la roman.

Remy de Gourmont spune undeva că romanul iese din limitele artei şi impietează domeniul ştiinţil.

în adevăr, romancierii de mai sus impietează domeniul, mai ales, al psihologiei şi sociologiei. Balzac se lăuda că e „docteur es sciences sociales". Dostoievski şi Tolstoi sînt sociologi : au „tratat" în romanele lor cele mai însemnate probleme ale vieţii ruseşti. în opera lui Proust — unul din marii psihologi moderni, alături de James şi Bergson —, d. Benjamin Cremieux şi alţii găsesc o sociologie.

Aşadar, aceşti romancieri care au privit lumea în aspectele ei sensibile, ca şi artiştii puri, au privit-o şi în raporturile ei — în atitudinea omului de ştiinţă. Şi

această a două atitudine trebuie să aducă, după ea, şi maniera ei, şi stilul ei. Aşadar, un deficit de artă. Şi acest deficit trebuie să fie cu atît mai mare, cu cît produsul e hibrid, căci cele două concepţii nu operează separat, ci deodată, încît stilurile nu sînt juxtapuse, ci amestecate.

Un exemplu din literatura română.

D. Rebreanu a fost atacat pentru lipsa de artă a operei sale. Atacurile au fost îndreptăţite. Dar d. Rebreanu este un romancier remarcabil. *Ion* — cel atacai — marchează o dată în istoria noastră literară. *Pădurea splnzuraţilor* aproape la nivelul lui *(Adam şi Eva* e lipsit de valoare.)

D. Rebreanu concepe lumea şi în raporturile ei. Psiholog e puţin ; dar e sociolog. Cele două romane veritabile ale d-sale zugrăvesc societatea ardeleană, curentele sociale şi de idei de acolo, conflictele de rasă, de clasă şi cele morale etc. Deci *trebuia* să aibă un deficit de artă.

Pe lingă aceasta, chiar pe oameni, individual, îi consideră mai mult pe partea lor morală (nici nu se putea altfel, cînd îi concepe în raporturile lor sociale) decît pe partea lor estetică, deşi are lucruri remarcabile şi din acest punct de vedere.

Concepţia realităţii în raporturile ei şi concepţia morală (nu moralistă) a adus cu ele stilul lor şi au determinat un stil, ce nu putea fi ca al lui Anghel ori Arghezi, care văd individualul, şi-l văd subt categoria pur estetică. D. Agârbiceanu este şi el un scriitor în felul d-lui Rebreanu. Ca şi Slavici. Şi toţi sînt ardeleni. Oare viaţa de luptă de acolo, unde trebuia să primeze problemele, şi influenţa literaturii germane, mai puţin estetică decît a popoarelor de sud, adică mai morală — oare această situaţie specială din Ardeal n-a selectat *ea,* pentru literatură, firi speciale, morale şi „sociologice" ? Selecţie — căci nu însăşi rasa ardeleană e aşa. Poezia populară din Ardeal e ca şi cea de la noi, iar Coşbuc este un exemplu tipic de artist pur.

Există romancieri la care cele două concepţii se îmbină fără deficit, ori fără deficit apreciabil de artă. ca Turgheniev, ori Anatole France, deşi la Turgheniev sociologia uneori distonează în operă, chiar şi în admirabilul Fum (mai ales vorbăria iui Potughin), şi tre-

buie să admirăm pe Anatole France pentru talentul infinit cu care ştie să contopească, mai ales în *Histoire contemporaine,* sociologia şi creaţia artistică, să dizolve sociologia în artă.

Pentru acest rezultat, e necesar un extrem simţ artistic, şi cei doi scriitori citaţi îl au din belşug. Apoi mai trebuie ca sociologul din artist să nu fie chiar un „docteur es sciences sociales" ca Balzac, ori propovăduitor ca Dostoievski, ori un istoric şi sociolog al rasei sale ca Tolstoi, ori un psiholog atît de „ştiinţific" ca Proust.

Un psihologism şi o sociologie moderate, o detaşare sceptică de propriile-ţi idealuri (ca la France, chiar cînd pare mai înverşunat) şi un simţ artistic extrem pot dărui minunea unei opere de artă perfectă, pornită din ambele concepţii despre realitate. Aceste opere de artă, în care operează armonic ambele concepţii, sînt cele mai încîntătoare. în romanul pur artistic, simţim deficitul de substanţă. în cellalt, simţim deficitul de artă. Şi e una din „dezarmoniile naturii" deficitul de artă a! celor mai mari creatori.

Dar se vede că nu se poate altfel ,• în roman, creaţia mare se face pe socoteala artei. Cum am văzut, creaţia mare presupune conceperea individului în raporturile lui cu realitatea, adică o gîndire ştiinţifică, deci o invazie a elementului neartistic.

Dintre marii creatori în roman, cel mai plăcut este Tolstoi. El nu are pretenţii artistice ca Balzac, nu este chinuit şi chinuitor ca Dostoievski, nu este obscur ca Proust. Apoi zugrăveşte tipuri de toate felurile, aşadar şi tipuri încîntătoare (rare la Dostoievski), are scene pitoreşti, poezia naturii (adică creaţii de natură care ne impresionează poetic, căci el nu „face" poezie niciodată), inexistente la Dostoievski etc. Defectele de stil ale lui Tolstoi frapează mai ales în ruseşte. Cei care ştiu ruseşte spun că în traduceri stilul lui Tolstoi e „pieptănat"...

Creator suprem şi artist suprem este Shakespeare. Dar Shakespeare nu scrie romane, gen care solicită şi permite hibriditatea ; ş-apoi el e Shakespeare, eterna excepţie. Să mai adăogăm că pe vremea lui nu exista psihologism şi sociologism, ca pe vremea lui Ibsen, formidabilul pastor protestant, dealtfel un mare creator

de tipuri, pe care îl admiri întotdeauna, dar care te încîntă foarte rar.

Ceea ce sare mai întăi în ochi, în operele de mare creaţie, este densitatea de *iapte* externe ori interne, adică densitatea de reprezentări ale lumii ce cade subt simţurile externe şi ale celei ce cade subt simţul intern.

Pe lîngă *Fraţii Karamazov, Război şi pace, Cousine Bette, Â la recherche du temps perdu* — orice roman al altui scriitor este *rar,* procentul de *iapte,* la acelaşi număr de vorbe, este inferior. Desigur, un roman valorează prin o mulţime de calităţi — alegerea esenţialului, respectarea sau imitarea legilor naturale, ale vieţii, stil etc. —, dar ceea ce e comun la toţi creatorii mari şi-i pune deasupra tuturor scriitorilor este această densitate de fapte externe ori interne. Gradul acestei densităţi e măsura cantităţii de viaţă transpusă în roman, adică creată. Cred că cea mai mare densitate de fapte e în Tolstoi, şi mai ales în *Război şi pace.* La Proust, densitatea e obţinută prin multele nuanţe ale *aceluiaşi iapt.* Balzac are lacune mari, dar nu între fapte, ci între grupe de fapte, adică acolo şi atunci cînd părăseşte creaţia propriu-zisă şi se dedă la *consideraţii* filozofice, istorice, sociologice, arheologice etc. La Dostoievski, deficitul, în comparaţie cu Tolstoi, de fapte e compensat prin acea atmosferă de mister şi de spaimă în faţa realităţii (chiar cînd aceasta e banală), şi astfel sufletul cetitorului e *angajat* cu aceeaşi intensitate în fiecare clipă.

Aceste *iapte* nu sînt la fel de importante. Se poate stabili între ele o ierarhie psihologică, etică, socială şi estetică din punctul de vedere al productivităţii lor estetice. Din acest punct de vedere, amorul e superior lăcomiei, căci amorul e sentimentul cel mai complex, deci un material foarte productiv esteticeşte, adică foarte propriu unei opere literare. Eroismul este superior banalităţii morale din aceeaşi cauză. O catedrală gotică este un element superior unei colibe ; şi o sonată unei canţonete, pentru că sonata şi catedrala se pretează la mai mult psihism estetic decît canţoneta şi coliba.

Tolstoi întrece pe Proust în ierarhia psihică, morală şi socială a faptelor din opera sa. Proust îl întrece în ierarhia estetică. Tolstoi n-a încorporat în opera sa fapte estetice, ca sonata lui Vinteuil, bisericile vechi de la ţară, pictura lui „Elstir", jocul dramatic al „Bermei", romanele lui „Bergotte" etc.

Faptele vin, în importanţă, după talent, şi departe de tot. Numai la talente egale, superioritatea faptelor poate acorda o plusvaloare operei. Altfel, *La Robe de laine* a lui Heinry Bordeaux ar fi superioară lui *Madame Bovary* şi tablourile lui X şi Y cu Chrişti, Madone, eroi — superioare pânzelor olandeze cu burghezi cheflii. Şi trebuie să mai adăugăm cu stupiditate, răutatea, imbecilitatea simt muze muît mai inspiratoare decît însuşirile angelice, şi de aceea marea majoritate a creaţiilor mari sînt de caractere rele. Ba am văzut că cele mai mari creaţii sînt de tipuri umane inferioare. Aceasta însă nu infirmă cele spuse mai sus. Nu caracterul rău face grandoarea creaţiei, ci genul creaţiei, cum am văzut. Şi apoi, pe lîngă Tartuffi şi Harpagoni există şi Prometei. Iar Don Quijote e un caracter superior : critica nu mai oboseşte să ne-o dovedească. Şi, în sfîrşit, Desdemona, Miranda... Iar Moise a lui Michelangelo e superior cutării pînze cu mere şi pere, pictată tot atît de bine ca şi pînzele lui Michelangelo.

La noi, Saşa Comăneşteanu, ca să citez numai un singur exemplu, e — din cauza superiorităţii caracterului ei — o creaţie superioară Vetei.

O concepţie puternică, personală colorează realitatea întreagă, creînd o lume *sui-generis.* Această lume poate fi mohorîtă, chinuitoare, de coşmar, ca a lui Dostoievski. Poate fi strălucitoare (cu toate că tragică), ca a lui Thomas Hardy.

Cînd scriitorul, pe lîngă această concepţie, are şi „sliî", adică stil *inimos* şi deci cu atît mai personal (ceea ce nu e întotdeauna cazul,, cum am văzut), atunci lumea lui e încă mai *sui-generis :* Shakespeare.

Astfel de creatori — numai prin concepţie, ori şi prin concepţie şi stil — sînt „mari", sînt idolatrizaţi, fac parte dintre aceia pe care oamenii vreau să-i vadă cu ochii, ca pe adevăraţi zei, adică creatori de

lumi nouă. Şi toţi acei care au ceva din *această* însuşire beneficiază de acest prestigiu.

Pentru ce d-nii Brătescu-Voineşti şi Sadoveanu sînt cu totul altfel de scriitori şi au făcut mai mare impresie asupra publicului decît d. Rebreanu ? Pentru ce d. Rebreanu, cu un cuvînt, nu este atît de fascinant ca d-nii Brătescu şi Sadoveanu ? Pentru că d. Rebreanu, înzestrat cu o remarcabilă forţă de observaţie şi creaţie, nu are nici concepţia generală asupra realităţii atît de *personală* ca ceilalţi doi şi nici stilul atît de *personal* ca dînşii. D. Rebreanu redă bine lumea reală, transfigurînd-o, desigur, ca orice om, conform cu sufletul său, dar n-o transfigurează îndeajuns de personal, nu creează o *altă* lume alăturea de cea reală ; o pastişează prea mult pe aceasta, ca să-l simţim zeu, creator de lumi. Şi apoi, lumea lui, aşa cît este transfigurată, e ternă, e cam otova, fără reliefuri, fără accidente surprinzătoare şi încîntătoare pentru ochi ori pentru suflet. E prea „realist", ca să întrebuinţăm un cuvînt care exprimă şi acest deficit şi, într-un sens, despăgubirea de acest deficit.

O înălţime de concepţie fără asămănare dă operei realistului Tolstoi un loc unic în creaţia literară. In prima perioadă (pană la *Ana Karenin* inclusiv ; dar perioada a doua se simte apărînd la sfîrşitul acestui roman), în această primă perioadă — privind viaţa de la înălţimea stearpă, dar superbă a concepţiei *nihiliste* —, opera lui este dictată parcă de un Demon, care consemnează impasibil actele oarbe ale destinului. în perioada a doua, cînd sufletul lui şi-a găsit în sfîrşit împăcarea în Evanghelie, opera lui, mai ales cea populară, sau care vrea el să fie populară, e dictată parcă de Isus Christos. îşi aduce aminte cetitorul de *Mihail,* nuvelă cu tendinţi de moralizare creştinească, dar care este o capodoperă de artă ?

Nimenea ca el n-a tratat, poate, de la aşa înălţime viaţa, şi atunci cînd o privea din Sirius, şi atunci cînd o privea din chilia de anahoret.

Şi, lăsînd la o parte „teoriile", ce creator cu totul altfel decît toţi, e acest rus genial! Cum ia el în piept viaţa, chiar din prima pagină din *Război şi pace,* în

capitolul acela unde asistăm, în toată puterea acestui cuvînt, la serata de la Anna Pavlovna, damă de onoare a împărătesei. O lume întreagă e acolo, din societatea înlaltă a Petersburgului, atîţia bărbaţi, atîtea femei, atîta viaţă, atîta varietate. Şi atîta siguranţă în conducerea acestei lumi... Ai uitat că ai în mînă o carte, o operă de ficţiune, că-ţi vorbeşte un scriitor. Ai plecat de-acasă de la tine şi eşti aiurea. Şi pe urmă cartea te duce, dar fără să bagi de samă că ea te duce, la o petrecere de ofiţeri, într-o societate de fete, îa moşia unui general, la; război la Austeditz, la o rudă a familiei Rostov, la un revelion într-o noapte strălucitoare de gheaţă, şi iarăşi în societatea de fete, şi iarăşi la familia Rostov. Şi *niciodată,* în viaţa reală, n-ai fost într-atîta lume, printre atîţia oameni, pe care să-i 'cunoşti atît de bine. Cele şiapte zille cît stai cu cartea asta în mînă, rudele tale nu mai au destulă realitate, prietinii parcă sînt în trecut. Toţi sînt şterşi de lumea aceasta, mai vie, în care trăieşti acum. Şi după ce ai isprăvit cartea şi începi să intri în lumea reală, simţi că ai venit de undeva, din o lume foarte populată, şi foarte vie, că te-ai întors la ai tăi, cam depeizat între ei, ca după o lungă absenţă. Şi iarăşi, după ce ai isprăvit cartea aceasta, dacă iai în mînă alta, a oricărui scriitor, ţi se pare săracă, combinaţie, simţi că ai de a face cu un scrib care scrie. Am cetit pentru prima oară pe Bojer după ce isprăvisem nu ştiu pentru a cîta oară *Război şi pace...* A trebuit să reiau altădată, cu greu, din datorie, pe romancierul scandinav şi să văd că aire talent. *Atunci* romanul lui Bojer mi se păruse o ţesătură de copilării lirice pretenţioase. Altă dată am luat, după *Război şi pace,* pe *Fort comme la mort* al lui Maupassant, care-mi plăcuse la două lecturi anterioare. Mi-a fost milă şi scîrbă de Maupassant, cu pictorul lui şi cu doamna lui care nu vrea să îmbătrînească. Şi am luat o veche cunoştinţă plăcută, pe *Eugenie Grandet* — şi mi s-a părut atunci simplistă, compusă, voită, excesivă.

Romanul lui Tolstoi *merge* amplu, măreţ, purtînd ou el sute de fiinţi — ca o mică planetă —, cu viaţa lor diversă, cu trecutul şi viitorul lor. Un prietin al meu defunct, la vîrstă admirabilă a admiraţiilor ne-

sfîrşite, se sufoca, plîngea de admiraţie estetică la priveliştea acestei creaţii unice în toată literatura lumii.

Există oare de-a lungul vremurilor un poet mai mare decît acest Lev Nicolaevici?

Aspiraţia către cer a lui Dante, poezia tragică a vremelniciei lucrurilor omeneşti a lui Shakespeare, înfrăţirea, prin geniu, cu toată existenţa a lui Goethe valorează oare mai mult decît această creaţie superbă, imensă, bogată şi calmă ca germinaţia grînelor îm ogoare şi ca eternitatea, şi mai vie decît viaţa?

Numele proprii în opera comică a lui Caragiale

Gherea spune undeva că lui Caragiale îi era imposibil să conceapă o operă pană ce nu ştia exact numele tuturor personagiilor. Aceasta o considera criticul, pe cît ne aducem aminte, ca o particularitate excepţională. Noi credem însă că nici un creator adevărat nu-şi poate gîndi opera dacă nu ştie numele fiinţelor pe care le creează. Scriitorul care pune personagiului un nume oarecare, la întîmplare, sau, în cazul cel mai bun, un X ori un nume provizor, cu gîndul să găsească numele potrivit mai pe urmă, dă dovadă că nu vede personagiul, că nu e creator şi că face o simplă „compoziţie" literară. Se zice că Balzac, cînd avea de scris un roman, cutreiera mai întăi străziie Parisului cîteva zile, ca să se inspire de la firmele negustorilor.

Pentru un creator, personagiile sale *există.* Acelaşi Balzac vorbea despre eroii lui ca de nişte cunoştinţi din viaţa reală. Iar cunoscuţii noştri au pentru noi o sumă de însuşiri, din care una esenţială e numele.

Şi numele comune sînt asociate strîns cu noţiunea (de aceea limba maternă, asociată mai puternic de noţiuni decît una străină, este mai frumoasă, adică mai expresivă). Numele propriu e şi mai asociat cu purtătorul lui, fiindcă asociaţia nu se face cu o noţiune generală, ci cu o imagine, sau cu un complex de imagini de la o singură fiinţă concretă. Pe Eminescu nu ne putem închipui să-l cheme altfel decît Eminescu. Şi tot aşa pe amicul Vasiliu Gheorghe. Numele capătă caracterul persoanei care-l poartă. „Take Ioniesou" este banal de tot, un Ionescu Tache, dar acest nume, din cauza omului care l-a purtat, a căpătat prin asociaţie un prestigiu deosebit. Iată de ce, dacă acuma l-am ve-

dea purtat de un simplu Ionescu, *întîmplarea* ni s-ar părea comică.

Aşadar, în viaţa reală, *din cauza deprinderii noastre,* numele se *sudează* cu imaginea fizică şi morală a purtătorului, devine o însuşire a lui, oricare ar fi acel nume.

In arta literară însă, adică în creaţia artistică, unde fiinţa creată (cum am văzut) nu poate creşte în concepţia artistului fără un nume — numele nu va fi oricare, ci unul care sd *samene* deodată cu personagiul.

Unui scriitor niciodată nu i-ar fi venit în minte numele Take Ionescu pentru un mare ministru din romanul său. Şi dacă scriitorul ar fi întrebuinţat acest nume, fără îndoială că cetitorul nu l-ar fi acceptat.

Aşadar, în deosebire de viaţa reală, unde numele e oricare, în literatură personagiul trebuie să se nască odată cu numele care convine naturii sale fizice şi morale. Scriitorul trebuie să-1 ghicească prin intui(ie — fie ajutat şi de firmele negustorilor. Căci numele, chiar numai prin sonoritate, fără să mai vorbim de imixtiunea asociaţiilor de idei, nu sînt indiferente din punctul de vedere al calităţii lor. *Berheci* e urît, iar *Sulina* este frumos, prin sonoritate. (Aleg nume geografice, pentru că numele de oameni ar putea să beneficieze ori să piardă prin asooiaţiile de idei ale cetitorului cu anume persoane dintre cunoştinţele sale.)

Numele din opera comică a lui Caragiale ne dau impresia că fac parte din personagiile pe care le denumesc. Desigur, şi pentru că ne-am *deprins* cu ele. Dar şi pentru că numele samănă, prin ele însele, cu personagiile. Aceasta se dovedeşte prin faptul că *deodată,* la prima lectură sau reprezentare a unei comedii a lui Caragiale, simţim că personagiile nu puteau să aibă alt nume, în orice caz că au numele *lor.* Şi trebuie de adăogat că mai ales în piesele de teatru e mai necesară această corespondenţă, căci o piesă de teatru e scurtă şi nu e timp cînd să se facă acea sudare între nume şi personagiu — ceea ce e posibil într-un lung roman, care, la rigoare, poate „imita" viaţa şi în privinţa aceasta.

Revenim.

In viaţa reală, putea s-o cheme Veta pe tînără cetitoare a *Dramelor Parisului,* şi Ziţa pe nevasta matură a lui Jupîn Dumitrache. Dar în artă am se putea, adică era o greşeală, pentru că miai degrabă se potriveşte „Veta" cu o matroană şi „Ziţa" cu o femeiuşcă sprinţară. Şi tot aşa, în viaţa reală putea să-l cheme Iordaehe Brînzovenescu pe animatorul şi conducătorul studenţilor, iar pe advocatul din O *scrisoare pierdută* — Coriolan Drăgănescu. Dar în artă, numele roman şi sonor ca o trompetă de alarmă de bilei, „Coriolan Drăgănescu", se potrivea mai bine pentru şeful zvăpăiat al naţionalismului cu tinctură latinistă a vremii de atunci, decît pentru advocat.

Autorii comici obişnuiesc să pună nume care prin conţinutul lor noţional (cînd sînt formate din cuvinte comune, ca FarfurideJ, ori prin asociaţii cu medii comice (Veto, nume de mahala), ori prin sonoritate *(Caţavencu),* ori prin altceva, să samene cu personagiul şi să-1 caracterizeze.

Aceste nume cuprinzând ele însele elementul comic şi evocîndu-1, prin aceasta arta e superioară naturii, căci în natură pe demagogul din *O scrisoare pierdută* putea să-l cheme, din întîmplare, chiar şi Bălcescu ori Petre Carp.

Arta e artificiu. Acumulează şi aranjează în vederea efectului. Artistul comic uzează încă şi mai regalian de dreptul (ba îşi îndeplineşte chiar datoria) de a exagera, de a şarja chiar şi la denumirea personagiilor sale, adică pe tot registrul *creaţiei.* „Trahanache" e artificiu artistic şi şarjă.

Alecsandri, ca în toate stadiile copilăreşti ale literaturii, avea procedeul copilăros. El pe escroc îl numea Pungescu, pe demagog Răzvrătescu, pe poetul ridicol Odo-başa ori Acrostihescu.

Caragiale procedează artistic. El se mulţumeşte să sugereze. „Zaharia Trahanache", şi prin nume şi, mai ales, prin pronume şi în definitiv prin combinarea numelui cu a pronumelui, sugerează bătrîneţa şi chiar decrepitudinea şi tot ce are greoi şi ticăit venerabilul preşedinte. Să nu se spună că acest nume face impresia aceasta fiindcă, posterior, s-a asociat în mintea noastră caracterul tipului cu numele său. Nu poate fi

nici o îndoială că dacă ai auzi pentru întâia oară acest nume, şi numai numele, n-ai avea o impresie, fie şi pe departe, asemănătoare cu aceea pe care o ai cînd cunoşti personagiul. „Farfuride" şi „Brînzovenescu", prin aluzia culinară a numelor lor, sugerează, cred, inferioritate, vulgaritate şi licheism. „Nae Ipingescu", prin sonoritate chiar (ori e o impresie personală?), fără nici o asociaţie de idei cu croitoria inferioară (ipingea) şi cu ciubotăria (pingea), sugerează extracţie inferioară, ocupaţie de rînd şi imbecilitate. „Caţavencu", cu silabele lui stridente şi cu conturul ridicol, redă perfect pe demagogul Jcdrans. „Agamiţă Dandanache" rimează, cred, cu ramolismentul comic, prin diminutivul caraghios al straşnicului nume Agamemnon, pe care Trahanache îl pronunţă „Gagamiţă" şi care redă căderea în copilărie a acestui ramolit ; prin conţinutul noţional al cuvântului „Dandanache" şi prin sonoritatea acestui cuvînt; prin sufixul *ache,* comun şi numelui fui Trahanache, şi prin suma tuturor acestora. Iar cuvîntul *dandana* se potriveşte cu rolul lui în piesă : schimbarea intempestivă a candidatului la deputăţie, dezesperarea Zoei din cauza scrisorii amoroase etc., plus dandanaua mai veche cu „pac! la *Războiul".* Din punctul de vedere al ultimei intenţii, Caragiale procedează oarecum în genul Alecsandri. Dar cît de pe înconjur, adică de artistic ! „Crăcănel" evocă un om cu o conformaţie fizică şubredă, în deficit de virilitate, imbecil, adică aşa cum e acest personagiu fricos şi „tradus" de toate femeile. Dealtfel, aici nu poate încăpea nici o discuţie, căci „Crăcănel" este o poreclă (dar tot aşa de indirectă ca şi *Dandanache),* aşadar trebuie să conţină caracterele comice ale tipului. „Rică Venturiano" evocă dezinvoltură (prin nume şi prin pronume), juneţă, poate *aventură* (prin pronume) şi, prin sonoritatea numelui şi a pronumelui, ca şi prin combinaţia lor, e comic. Numele „Veta", „Ziţa", „Miţa", „Didina" nu au nimic comic, noţional sau acustic, •dar au comicul categoriei sociale — aceste nume fiind *mai mult* nume de mahala[1] (mai mult, căci „Miţa" şi

[1] Ca şi Anica etc, din poeziile lui Conachi, comice, pentru noi, în poezie, pentru că de Ia Conachi pană azi aceste nume au degringolat, rămînînd numai în clasele de jos, iar pentru tîrgoveti •evocînd mai ales nume de slujnice. E unul din .defectele" şi „ri-

mai ales „Didina" se găsesc şi în alte clase). Acum treizeci de ani era foarte răspândit la mahala un cîntec : „Ah, cît de mult te-ador, De doru-ţi mor. Aşa se începea, Scrisoarea sa... Didina cînd ceti, Pe loc păli etc." E un nume considerat ca mai poetic şi mai distins în suburbie — şi-n adevăr, în *D-ale carnavalului*, Didina Mazu e *leoaica* piesei, în deosebire de biata Miţa Baston.

Acum, desigur, numele acestea, cînd sînt purtate în viaţa reală de oameni distinşi, se înnobilează, ca în cazul „Take Ionescu", atît este de adevărat că între nume şi om se face o aderenţă. Dar în Caragiale, numele acestea se mai mahalagizează încă din cauza marelui talent ale scriitorului de a concentra în ele chintesenţă de mahalagism. Pe Lache, Mache şi Tache ei i-a făcut mai Lache şi mai Mache. Şi de la O *noapte iurtunoasă* încoace, numele Veta e compromis cu totul. Caragiale, ca toţi marii creatori, a imprimat realităţii concepţia sa. A imprimat-o şi cu privire la nume.

Personagiile serioase au, *fireşte,* nume mai serioase. Ştefan Tipătescu (cu o uşoară nuanţă totuşi de comic, căci e plasat într-o comedie), Zoe. „Zoe" ! Ce bine e ales acest nume românesc pentru o damă mare în politica din provincie ! (în *comte-rendu-uwile* de pe vremuri : M-me Zoe X.). Tot serioase (dar alese bine pentru comedia respectivă) sînt şi numele Jupîn Dumitrache, Chiriac şi Spiridon, adică negustorul, calfa şi ucenicul, oameni amestecaţi într-o afacere serioasă de negoţ (vezi această ultimă idee dezvoltată, din alt punct de vedere, îin volumul *Scriitori români şi străini : Pe marginea „Nopţii furtunoase").*

Din alt punct de vedere, şi anume istoric, problema este şi mai interesantă, numele şi mai expresive.

Sufixul numelui Farfuride ne dă a înţelege că eroul e de origine grecească, şi tot aşa Agamiţă Dandanache, prin numele lui grecesc şi prin pronume. Şi poate nu e lipsit de aceeaşi semnificaţie şi numele Trahanache. Şi cum totul în O *scrisoare pierdută* e semnificativ şi simbolic, numele acestea şi proporţia

diculole" poeziei lui Conachi pentru noi, dar nu şi pentru contemporanii lui. "Un alt ridicul al poeziei lui, de care iarăşi nu e vinovat el, un ridicul din cauze analoage, e stilul lui, din care ceva a mai rămas în mahala — ca şi numele lui feminine.

aceasta de greci din O scrisoare pierdută ar ilustra, temperînd-o, teoria lui Eminescu privitoare la extracția grecească a partidului vechi liberal. Cînd Eminescu spune că liberalii sînt urmașii fanarioților nu are dreptate. Dar că o bună parte din substratul liberalismului vechi, adică din burghezie, a fost de această origine e adevărat. Și probabil că proporția din *O scrisoare pierdută* se apropie de realitate.

Agamiță Dandanache e un liberal de la centru. Familia lui „de la patuzopt" e o familie liberală, o mică dinastie. Pe Farfuride, Caragiale l-a făcut grec numai prin sufix. Pe Dandanache îl face grec prin nume și prin pronume. Și vom vedea că încă și prin altceva. E mai puțin romanizat decît Farfuride.

în piesele sale, Alecsandri punea pe greci să vorbească greco-românește. Repugnîndu-i acest procedeu, Caragiale a găsit un altul. Acela de a sugera numai (ca și în privința numelor. Dealtfel, Dandanachii, care sînt „de la patuzopt", trebuiau să se fi romanizat mult.) Și Caragiale îl face pe eroul său să vorbească peltic și sîsîit : „neicusorule", „puicusorule", „patuzopt". „Agamiță", „Dandanache", „neicusorule", „patuzopt", atîtea mijloace pentru a sugera grecismul lui Dandanache — la care se adaogă și cunoștința noastră despre fenomenul istoric, exagerat de Eminescu.

Tot de origine grecească sau dintr-un mediu grecesc, ori dintr-un mediu influențat de grecism, trebuie să fie, în intenția sau în intuiția lui Caragiale, și conu Leonida, dacă are acest nume. Concepția „eminesciană" se tot ilustrează.

în *Momente,* există trei schițe în care niște femei își vînd farmecele pentru parale, cu consimțămîntul mai mult sau mai puțin conștient al bărbaților lor. Pe acești bărbați îi cheamă Panaiotopolu, nenea Mandache și Verigopolu. Cel puțin doi sînt greci. Pentru ce acest grecism al *souteneurilor ?*

Caragiale nu era șovinist și antigrec. Care e cauza că atunci cînd a imaginat astfel de tipuri i-au venit în minte nume grecești ? Nu știu. Poate că a fost o impresie datorită unei realități : poate că a avut ocazia să observe acest fel de familie-în-trei la oameni, din întîmplare, cu nume grecești. Sau poate că de seminția aceasta era legată mai mult în conștiința sa turpi-

tudinea fanariotă sau chiar meseria de proxenet — exercitată, în adevăr, mai ales de greci în Muntenia şi de evrei în Moldova, adică de icele două burghezii mai vechi ale noastre, căci şi *aîacerea* aceasta cădea tot în lotul burgheziei. Dar, în sfîrşit, fapt este că numele acestor tipuri sînt greceşti.

In O scrisoare *pierdută,* pe cei doi institutori, agenţii lui Caţavencu, îi cheamă Ionescu şi Popescu (primul Ionescu şi primul Popescu ai lui Caragiale). Aceasta însamnă că ei sînt de extracţie populară, feciorul popei şi feciorul lui Ion. Fac parte dintre cei care se ridică din poporul de jos. (Pană atunci „poporul" era burghezia.) E un episod al „ridicării noroadelor", care începe mai pronunţat atunci.

Acest nume, împreună cu Diaconescu, Protopopescu, Iconomescu (feciori de diaconi şi preoţi de diferite grade ; mulţimea lor *constată* faptul real că, la începutul „ridicării noroadelor", mai ales preoţii, mai înstăriţi şi deja diferenţiaţi de norod, puteau furniza fii cu oarecare învăţătură de carte, ca să ocupe funcţiile create de formele nouă — deocamdată funcţiile mici), aşadar, aceste nume vor mişuna, *mai tîrziu,* în Momente. Aproape nici nu-i va chema altfel, decît atunci cînd autorul îi va numi cu numele de botez, şi atunci se vor numi Lache, Mache, Tache, Mitică etc.

Dar cum aceste nume, pe lîngă evocarea extracţiei populare, sînt, prin frecvenţa lor, aproape nume comune, Caragiale a mai intenţionat să evoce şi lipsa de individualitate a acestor personagii, caracterul lor de gloată, o ceară amorfă, pe care formele nouă şi urmările lor au lăsat aceeaşi pecetie — urîtă, după sentimentul lui Caragiale.

E natural ca pentru el toate aceste nume să aibă ceva comic. Comicul lor vine din cauză că ele îi evocă mahalaua. Dar sînt comice şi prin frecvenţa lor, prin faptul că au ajuns ca nişte nume comune. Frecvenţa, uniformitatea aceasta e „du mecanique plaque sur du vivant".

Şi-n adevăr, acei pe care el îi numeşte Popeşti şi Machi în Momente n-au individualitate. Marele creator de oameni Caragiale n-a creat în Machi şi Popeşti individualităţi, pentru că, după el, n-au individualitate nici în viaţa reală. Formele nouă i-au re-

dus la unitate, i-au făcut la fel ridicoli. Comicul fiecăruia e comicul întregii categorii. Unul sufere de „situaţia" ţării, altul sufere de „lacuna" din codul penal — aceasta e singura deosebire.

Marele creator Caragiale a reuşit să facă acest *taur de torce* de creaţie, se poate zice negativă : să nu dea nimic individual acestor tipuri, ci numai pecetea categoriei lor.

In comedii, unde avea de creat caractere, n-a procedat aşa. Acolo personagiile, oricît de neînsemnate, au nume foarte individuale. Nu le cheamă Mache şi Popescu, afară de institutorii din O *scrisoare pierdută,* cu care începe Caragiale să zugrăvească anonimatul acestei categorii — această „societate anonimă". Iar Ionescu şi Popescu din O *scrisoare pierdută* — ca toţi cei din Momente de mai tîrziu •— nu-s individualizaţi. Şi sînt singurele personagii neindividualizate din toate comediile lui Caragiale. Aceasta se potriveşte cu roiul acordat lor în comedie. Conform concepţiei lui Caragiale, acel rol impunea, chiar, aceste nume.

Dealtfel, pe vremea cînd a scris comediile ori în timpul cînd şi-a plasat acţiunea pieselor, abia începuse „ridicarea noroadelor". Abia începuse ascensiunea lui Mache şi Popescu. Chiar dacă n-ar fi fost motivul principal — nevoia impusă de genul literar de a crea individualităţi —, realismul, supunerea la obiect trebuia să impuie lui Caragiale zgîrcenie de Popeşti.

Ce rol are la Caragiale numele în conceperea personagiului se poate vedea mai bine decît oriunde într-o schiţă din *Momente,* unde a luat ca erou un Mache, dar l-a pus într-o situaţie serioasă şi tragică. E *Inspecţiune,* în care e vorba de sinuciderea unui casier.

Schiţa are ca personagii exact personagiile din celelalte *Momente.*

Dar aici pe erou îl cheamă Anghelache, tot nume de om din clase inferioare, dar rar şi mai serios şi nemaiutilizat de Caragiale aiurea. Iar celelalte personagii din *Inspecţiune* (adică Lachii, Machii, Ioneştii şi Popeştii din alte schiţe) aici n-au nume. Caragiale le-a ascuns numele, căci, dacă-i numea, trebuia să-i cheme ca în toate schiţele, cu atît mai mult, cu cît e vorba de o petrecere la o berărie între exact aceiaşi „amici" clin restul *Momentelor.*

Dar aceşti funcţionari *acum* nu mai vorbesi fleacuri. Ei sînt îngrijoraţi de soarta lui Anghelache, pe care o presupun teribilă. Iată de ce Caragiale n-a putut să le spună pe nume. Numele acestea comicizaU: atît de mult de el ar fi dăunat atmosferei grave a bucăţii. Dar nici n-a putut să le dea alte nume, adică altfel de nume, căci şi-ar fi falsificat realitatea. (Cînd insă, în peregrinaţiile lor nocturne, ca să dea de urma lui Anghelache, întâlnesc pe un amic al lor care mi luase parte la afacerea asta gravă, acesta are nume şi-l cheamă, fireşte : Mitică.)

Şi iarăşi, în deosebire de toate *Momentele,* aceşti Lachi şi Machi acum nu vorbesc cu caragialisme.[1]

D. P. Zarifopol a imaginat cândva pe Pulcherie Chiriac, fiica personagiului din *O noapte iurtunoasa.* Se zicea acum douăzeci de ani că însuşi Caragiale se gîndea, sau chiar lucra la „urmarea" comediilor sale — evoluţia tipurilor şi a urmaşilor lor. Dar, pe cît şiJrn n-a rămas nimic de la Caragiale în direcţia aceasta.

Totuşi, o Pulcherie Chiriac, ba chiar mai muste găsim în *Momentele* de mai tîrziu. De pildă, Esmoralde Piscupesco (= Episcopesco ; bărbatul ei, burghez mare, e pe o treaptă mai înaltă a ierarhiei, nu e imimai Popescu) şi alte doamne Popesco, *acum* devenite „societate bună", trăind în palate somptuoase, cu *five o'clock tea"* etc. Aşadar, dacă n-a arătat evoluţia tipurilor şi familiilor din comedii — dacă n-a crea" pe Pulcherie Chiriac —, Caragiale, totuşi, a urmărit evoluţia *categoriei sociale* din comedii. Este drept că Pulcherie Chiriac e mai evoluată decît Esmeralde Piscupesco. Pulcherie e dintr-o generaţie mai nouă deeit Esmeralde. Poate e fiica ei.

în Caragiale se vede gradaţia. De la Miţa Ba-Ion la *Mari* Popescu şi de la Mari Popescu la Esmeralde Piscupesco. De-atunci încoace, a trecut vreme — şi Esmeralde a născut pe Pulcherie. E istoria întreaga e .,ridicării noroadelor", a evoluţiei burgheziei noastre simbolizată şi prin nume, tot mai moderne şi mai occidentale.

[1] Mai propriu: nu mai discută lucrul public („formele noon ceva în legătură cu el. Nici Chiriac na vorbe?™stroS^ ^' scenele de dragoste. uiue*ie siropşn ıu

Această problemă a numelui Caragiale n-o uită niciodată, atît de mult numele face parte din procesul său de creaţie. într-o schiţă, pe două mahalagioaice vechi le cheamă Ghioala şi Anica. Pe fiicele lor: Matilea şi Lucreţia. în altă schiţă, în care institutoarea di:n!r-un tîrguşor e Aglae Popesco (aici occidentalizarea a lucrat teribil la pronume) şi secretarul primăriei, Athanasiu Eleutherescu (Tanase Lefterie a fost înnobilat prin etimologism), pe consilierul comunal, aşadar simplu cetăţean, mahalagiu de moda veche, îl cheamă, *încă,* Niţă Necşulescu (modernizat şi el din Neacşu).

în toate aceste schiţe e vorba de Muntenia,

în schiţele cu subiect clin Moldova (plasarea subiectului în Moldova se cunoaşte după limba personagiilor), lucrul se schimbă cu totul. Aici personagiile se numesc : Gudurau, Perjoiu, Grigoraşcu, Buzdrugovici, Bo.standaki etc. •— iar numele de botez sînt : Coslachei, lordăchel, Athenaîs, Edmond, Raoul etc. Pronumele acestea sînt foarte individuale şi chiar cu o nuanţă de „originalitate", adică de bizarerie. Prin această originalitate, ele amintesc numele din Gogol. Şi-n adevăr, chiar şi personagiile samănă cu cele din Gogol, iii sensul că au rămas mai în afară de curentul cel măreai vieţii şi au curiozităţi legate de o astfel de stare.

Formele nouă, burghezirea, ridicarea noroadelor etc, sînt fenomene *mai ales* munteneşti. Şi de aceea Caragiale a urmărit fenomenul mai ales în Muntenia. Moldova a rămas în urmă. A rămas mai veche. Aceasta l-a frapat pe Caragiale şi aceasta o redă prin numele personagiilor. Aceste personagii sînt în parte boieri. Şi-n adevăr, în Moldova influenţa franceză s-a exercitat mai ales asupra boierilor (căci burghezia a fost puţină). Caragiale-le Moldovei, Alecsandri, a satirizat efectele influenţei franceze asupra boierilor şi mai ales a boierinaşilor. Această influenţă franceză a dat ca rezultat mai întâi pe Coana Chiriţa, pe Gahiţa Rosmarinovici, pe Iorgu de la Sadagura — pictaţi de Alecsandri — şi apoi pe urmaşii lor, Edgar Bostandaki, Athenaîs Grigoraşcu, pictaţi de Caragiale. Aceşti boieri se numeau Bostandaki şi Grigoraşcu — şi nu Ionescu şi Popescu, căci nu erau fiii anonimi ai anonimului Ion ori ai unui popă. Dar influenţa franceză

i-a schimbat din Iorgu Grigoraşcu în Raoul Gregoraşcu şi din Chiriţa Grigoraşcu în Athenais Gregoraşcu. Pe de altă parte, în numele Bostandaki (şi poate şi Buzdrugovici) se vede originea străină a unei părţi din boierimea moldovenească, origine care nu e totdeauna grecească.

In Edgar Bostandaki e simbolizată decăderea, decavarea boierimii moldoveneşti. Bostandakii au mişunat prin Iaşi pană ieri şi au mai rămas încă resturi şi azi. Regele Carol pensiona în secret pe unii Bostandaki.

Iar şarjarea acestor nume moldoveneşti este dreptul autorului comic, cum am văzut. Această şarjare este făcută cu mult simţ al realităţilor. Aceste nume ne evoacă perfect caracterul de special, de învechit, de „original", de „survivance", de tot ceea ce a redat şi Gogol în opera sa. Numai numele Gregoraşcu are altă fizionomie: un Gregoraşco e general şi şef de partid. E mai amestecat în viaţa modernă.

Aşadar, toată deosebirea istorică din veacul trecut din Moldova şi Muntenia e redată în numele inventate de Caragiale.

Această semnificativă acordare de nume nu se dezminte decît rar. Vreau să spun că foarte rar Caragiale dă nume care să nu indice natura personagiului dintr-un punct de vedere oarecare. Aşa ar fi numele Pampon şi Mazu (Didina, din D-aJe *carnavalului),* oare probabil sîht ailese pentru trebuinţele intrigii, căci din cauză că nişte personagii din piesă rostesc vorbele „mazu" (un termen de joc de cărţi) şi „pampon", intriga, cum se ştie, se încurcă de tot. Dar la urma urmei, şi aceste nume plasează pe purtătorii lor în mediul lor special.

Să mai adăogăm că o daltă Caragiale & pus un nume cu intenţii polemice : revizorul Lazăr Ionescu-Lion — la adresa lui G. Ionescu-Gion, pe care l-a persiflat şi altfel. Dar cum acest procedeu al lui Gion de a-şi crea pseudonimul l-au imitat şi alţi Icneşti — pe lîngă intenţia polemică, Caragiale a putut să aibă în vedere şi satirizarea unei apucături mai generale.

în opera lui Caragiale, problema numelor proprii e mai importantă decît în opera altor scriitori, pentru că opera lui e comică şi, într-o astfel de operă,

numele e o *însuşire* mai esenţială a personagiului decît în alte genuri literare.

Dar problema aceasta la Caragiale a fost mult mai complicată. Numele nu aveau să caracterizeze tipurile numai din punct de vedere al caracterului. Ele trebuiau să caracterizeze şi clasa socială, veche sau nouă, a personagiilor, originea lor etnică, provenienţa lor muntenească ori moldovenească şi rolul lor social, pentru că opera lui are ca obiect moravurile dintr-o vreme de tranziţie, adică de amestec de vechi şi nou, indigen şi străin etc.

Numele din opera lui Caragiale *analizează* toate aceste stări şi toate aceste deosebiri. Luminează, în felul lor, istoria şi sociologia României din a doua jumătate a veacului trecut. Şi sînt formule rezumative.

Dar categoria simbolizată de Caragiale prin Ioneşti şi Popeşti avea în ea ceva care, contribuind împrejurările istorice, a făcut-o să se cultive, să creeze o burghezie naţională, să pună puţin fond în formele nouă şi să înnobileze numele Ioneştilor şi Popeştilor, punîndu-le alăturea cu ale Ghicilor şi Cantacuzinilor şi chiar înlocuindu-le. Take Ionescu, nu numai prin. rolul său, dar şi prin numele său schimbat în renume, este simbolul acestei categorii, al rolului ei, al ascensiunii ei — cu toate luminile şi umbrele. Cînd vechiul partid conservator a fost silit de istoria ţării să-l adopte, era un semn că trecutul însuşi trebuia să facă concesii ca să-şi prelungească viaţa, ca să nu moară şi în „fond", cum murise în „forme".

Din tot ce precede, ar rezulta că opera lui Caragiale este de domeniul istoric, cel puţin în privinţa problemei tratată în acest articol cu ajutorul numelor. Dar adevărul este altul. Este drept că, din acest punct de vedere, opera comică a lui Caragiale se învechise puţin înainte de război. Aceasta, şi atîta, rezultă şi din cele spuse în acest articol. Dar de la război încoace, s-a produs un alt val, miai mare şi mai tumultuos, al „ridicării noroadelor", însoţit, fireşte, de o altă „cădere a neamurilor" (unele din aceste „neamuri", acum căzute, erau ele însele ridicate din „noroade"). Aşadar, de la război încoace, Caragiale a devenit din nou de actualitate.

Şi va trebui să treacă iarăşi multă vreme pentru ca „noroadele" ridicate acuma să devină „neamuri" şi să se curețe de „caragialism".

„Noroadele" care se ridică acuma sînt aproape întregul popor. E opera războiului şi a urmărilor lui sociale şi politice. Vechea cultură rurală, aceea care a produs pe Creangă şi care era o cultură adevărată, atacată de formele nouă încă înainte de război, e pe cale de a dispărea. Dar de la acea cultură veche şi pană la cultura adevărată europeană, este spațiul tuturor „caragialismelor". Saltul țării întregi, peste spațiul acesta, la cultura europeană (varianta românească), indiferent de ce grad, dar europeană, este evoluția viitoare a societății româneşti, dacă evoluția va fi normală.

Atunci toate „noroadele", după ce-şi vor fi făcut stagiul în fatalul „caragialism" al fazelor de tranziție, vor deveni „neamuri".

Pană atunci, Caragiale nu va fi niciodată inactual, sau cu totul inactual.

Ioan Al. Brătescu-Voinesti

Scrisoare adresată d-lui Brătescu Voineşti,
şl cetită In şedinţa festivă de la 26 ianuarie 1928
cu ocazia sărbătoririi sale cînd a împlinit şaizeci de ani

Iubite domnule Biräitescu, cred că-ţi închipuieşti de ce nu pot să fiu lîngă d-ta şi cît am dorit să fiu şi cît de mult îmi pare rău că nu pot fi.

Iubite şi vechi prietin, cînd am luat condeiul în mină, credeam că ştiu bine ce-am să-ţi scriu. Dar acum stau de-un ceas înaintea hîrtiei şi totul mi s-a învălmăşit în minte: primul schimb de scrisori dintre noi, fericirea simţită cînd ai primit să te îmbarci in acea expediţie către necunoscut, care a fost întemeiarea *Vieţii româneşti,* bucuriile repetate cînd poşta îmi aducea manuscrisul d-tale, rarele noastre întîlniri, imaginea fiinţelor delicate din opera d-tale, gîndul că generaţia noastră a ajuns la vremea, oricum melancolică, a jubileelor, diferitele formule care ar încerca să exprime înţelegerea mea admirativă pentru scrisul d-tale, şi alte, şi alte, multe gînduri şi simţiri.

Poate voi reuşi să concentrez măcar o parte din toate acestea, dacă-ţi voi spune, prozaic şi banal, că din toată corespondenţa primită de-a lungul celor douăzeci de and de cînd apare *Viaţa românească,* manuscrisele d-tale au făcut parte, toate, dintre puţinele a căror lectură n-am putut-o amîna un moment. Dacă aveam pe cineva în vizită şi nu-i puteam cere permisiunea să mă lase să cetesc, îmi luam aere plictisite şi ostile ca. să scap de el. Dacă factorul îmi dădea plicul pe drum, cînd mă duceam la şcoală, apucam pe uiiţi lăturalnice ca să am timp să cetesc bucata.

Te rog să nu iei aceste mărturisiri ca un semn de grandomanie din partea mea. Nu vreau să măsur meritele d-tale de artist cu interesul meu pentru opera d-tale. Vreau să-mi arăt admiraţia mea de cetitor, şi atîta tot.

Desigur că, dintr-o veche deprindere de a mă întoarce asupra mea, ca să-mi explic stările sufleteşti, am căutat să analizez cauzele acestui interes, de o natură cu totul aparte, provocat de opera d-tale.

Şi mi se pare că am aflat explicaţia care să mă mulţumească măcar în parte. în fiecare bucată găseam un eveniment, o scenă din viaţă, redate cu putere, dar te găseam şi pe d-ta. O aderenţă rară între operă şi realitate, pe de o parte, între operă şi d-ta, pe de alta, care mărea intensitatea de viaţă a creaţiei. Această constatare am făcut-o într-un studiu asupra operei d-tale. Şi am fost fericit cînd am găsit, acum câţiva ani, într-un critic străin, pe care-l stimez, confirmarea opiniei mele asupra plusului de viaţă şi de interes pe care-l dă operei de artă acest raport între realitate, operă şi scriitor.

Dar şi genul realităţilor zugrăvite de d-ta şi sufletul adăogat acestor realităţi erau prin ele însele de natură a provoca un interes excepţional. întâmplările erau emoţionante, profund semnificative şi cu largi perspective asupra sufletului în genere şi a societăţii noastre în specie — iar sufletul era de o extremă sensibilitate şi delicateţă. De aici acea combinaţie rară de realism desăvîrşit şi de intens şi pătrunzător lirism — de adevăr şi de poezie.

Iar tuturor acestor calităţi d-ta le-ai dat toată valoarea prin darul unic în literatura noastră de a rămînea în scris admirabilul povestitor prin viu grai, realizînd astfel la ideal cerinţele genului epic — reuşind să dai la maximum iluzia realităţii.

Aprig în observaţie, duios în sentiment, d-ta ai fost expresia cea mai înaltă şi mai pură a generaţiei noastre, critică şi lirică în acelaşi timp.

D-ta ne-ai răzbunat, denunţînd grosieritatea mediului în care cei delicaţi nu au ce căuta; d-ta ne-ai înduioşat evocând cîteva figuri ideale, care nu se pot uita. Nu există, nu vor exista în literatura română

ființi mai delicate, tratate mai delicat și în același timp mai fremătător, decît aceste figuri neuitate, a căror viață ne cîntă în suflet pentru totdeauna. Printre ființele noastre scumpe, pe care le-am pierdut și la care ne gîndim cu profundă emoție, este și Eliza lui Pană Trăsnea.

Iubite domnule Brătescu, iartă-mă că ți-aim spus așa, de-a dreptul, admirația mea. Știi că în față nu ți-am vorbit niciodată nimic de opera d-tale. Acum, de la distanță, fără să dau ochii cu d-ta, am căpătat curaj. E singura compensație pentru regretul de a nu fi putut lua parte la sărbătorirea d-tale.

îți doresc sănătate și viață lungă — urare pe care ți-o fac și toate generațiile de scriitori grupate în jurul *Vieții românești.*

Sper că cele spuse în scrisoarea de mai sus despre calitățile operei sînt și impresiile cetitorului, nu numai ale mele.

Voi mai adăoga acum un alt caracter al operei d-lui Brătescu-Voinești, care face atît de interesantă lectura nuvelelor și schițelor sale — și care rezultă din aceeași sensibilitate ascuțită a scriitorului. D. Brătescu-Voinești nu are în opera sa viață și tipuri indiferente. Personagiul e pictat cu simpatie, cu umor, uneori, rar de tot, cu antipatie, dar niciodată cu indiferență. Și tot așa, întîmplarea nu e niciodată neutră. E tristă, ori comică, în orice caz emoționantă.

Toate acestea nu vor să constate decît, încă o dată si subt alt unghi, aceeași sensibilitate, aceeași însuflețire a realității prin adaosul de suflet al autorului. Ar fi exagerat, desigur, dar nu prea departe de adevăr dacă am spune că opera d-lui Brătescu-Voinești te face ori să plângi, ori să rîzi. Aceasta este cauza pentru care opera aceasta pune mereu în mișcare tot sufletul cetitorului: afectivitatea lui prin emoția ei, inteligența lui prin comicul ei, amîndouă deodată prin umorul ei.

Dar *genul* acesta însamnă chinfesențiarea realității. Aceasta ne explică și dimensiunile reduse ale operei. Iar cine cunoaște mai de aproape pe d. Brătescu știe cît condensează, cît chintesențiază d-sa într-o bu-

cată •— după ce chintesenţiase deja realitatea obiectivă, care i-a servit ca model. Lăsînd din realitatea obiectivă ceea ce nu e caracteristic — alegînd numai vîrfurile ondulaţiilor vieţii —, d-sa întrebuinţează apoi acelaşi procedeu faţă cu realitatea, aşa cum o transpusese deocamdată în bucata sa.

O operă rezultată din această dublă chintesenţiare nu poate fi voluminoasă.

Opera aceasta de sensibilitate, de caracteristic pur, de fineţă nu se poate concepe în douăzeci de volume. Fiecare gen, fiecare sensibilitate, fiecare reacţie la realitate are, în literatură, ca şi în toate artele, dimensiunile sale. Nu se poate concepe un Merimee autor al unui noimăr de nuvele egal cu al lui Maupassant. Nu sie poiate concepe un Leopairdi autor ial unui număr de volume egal cu al lui Hugo, chiar dacă Leopandi ar fi trăit optzeci de ani. Nu se poate concepe o picătură de concentrare ca a lui Leo.na.rdo da Vinci, etalată pe atîtea pînze ca a lui Rubens, chiar dacă Leonardo, care a pictat patru ani zîmbetul Giocondei, s-ar fi consacrat numai picturii.

Redaţi operei d-lui Brătescu-Voineşti tot ceea ce d-sa a eliminat ca neesenţial şi necaracteristic, mai întăi din realitatea care i-a servit de model şi apoi din opera pusă în lucru, şi veţi obţine o operă cu dimensiuni foarte întinse — ca acele extracte concentrate care, diluate în apa din care au fost extrase, redau lichidul primitiv.

...Aceasta nu înseamnă, iubite domnule Brătescu-Voineşti, că opera d-tale trebuie să aibă exact dimensiunea a trei volume de nuvele şi schiţe şi trei volume de teorii filozofice şi sociale (presărate cu pagini de creaţie artistică) şi că te aplaud pentru că de-o bucată de vreme te-ai consacrat exclusiv vînătoarei şi pescuitului de păstrăvi in munţii Dornei şi ai Maramureşului. Mai ales că nu ştiu prin ce minune acum, cînd ai ajuns la jubileu, eşti mai viu şi mai vibrant decît oricînd.

Cînd te-am văzut pentru ultima oară, la d-ta acasă, vorbindu-mâ ou atîta pasiune (şi cu ce ştiinţă 1) de undiţele moderne, de păstrăvi, de lostriţe, de apele limpezi ale munţilor, eu, biet scrib, te-am invidiat. Dar — iot biet scrib — mă gîndeam cu melancolie: „l-am

pierdut!" şi mi-erau antipatici păstrăvii, mai ales că-i descriai răi şi voraci (se vede bine: au mîncat pană şi pe un mare scriitor).

D-ta nu ai avut niciodată ambiţie literară. Ai scris nuvele şi schiţe din pură plăcere, cum răsădea flori ori cum dregea ceasornice Pană Trăsnea. Admirabilă nobleţă a omului, ideală psihologie solilocă a creatorului de artă — dăunătoare în anumite împrejurări scribului, care nu e rău să se ascundă în orice scriitor.

La moartea lui Thomas Hardy

Cu Thomas Hardy a dispărut cel mai mare romancier al timpurilor din urmă şi unul din rarii *romancieri* din această vreme.

Un critic francez făcea mai dăunăzi constatarea că romanul actual este mai mult un eseu decît o operă de ficţiune şi de creaţie. Criticul se gindea îndeosebi la romanul francez, dar constatarea lui e valabilă pentru o bună parte din romanul contemporan.

Este sigur însă că romanul a devenit într-o măsură eseu, mai cu samă în Franţa. Afară de povestirile inferioare şi populare, care păstrează tradiţia romanului de senzaţie, afară de admirabilii Le.s *Thibault* ai lui Roger Martin du Gard, afară de alte foarte puţine povestiri — toată opera romanescă din Franţa zilelor noastre e literatură de idei, intelecluалistă, tezistă, filozofică, chiar şi atunci cînd e îmbrăcată într-un stil artist şi strălucitor, ca romanul admirabilului Paul Morand •—, stil pe care nu-l avea romanul propriu-zis de altădată. Se pare chiar că stilismul este în raport invers cu cantitatea de ficţiune şi de creaţie •— că stilul artist are menirea compensatorie de a înlocui substanţa vie a creaţiei.

Ideea şi stilul — iată punctul de plecare şi punctul terminal al celor mai mulţi romancieri francezi de astăzi, al celor mai reprezentativi. Aceasta este desigur şi în spiritul specific franţuzesc — raţionalist, logic, înamorat de idei. (După Gide, romanul veritabil nu trebuie căutat în Franţa, ci în Anglia şi Rusia.)

Romanul este povestire. Povestire bogată, cu intrigă, cu peripeţii, care provoacă în cetitor curiozitate, emoţie, indignare, iubire, ură — satisfacţie sau decepţie, ca în faţa vieţii reale.

Cuvîntul „roman" presupune toate acestea. „Ca un roman", „cutare <a avut mai multe romane în viaţă",

„aceasta numai în romane se petrece", „viaţa acestui om este un roman" — sînt expresii curente, oare arată perfect ceea ce este un roman. Tot aşa cum „un tînăr romantic", „o aventură romantică", „o noapte romantică" definesc romantismul.

Romanul propriu-zis, ca să fie o operă de valoare — adică să placă cetitorului cultivat, care cere unui roman întîmpilări şi realităţi sufleteşti redate cu artă —, presupune multe şi variate însuşiri de creator. Trebuind să povestească •— să prezinte personagiile, să le facă să-şi exprime sentimentele, să le analizeze sufletul, să încadreze viaţa în mediul fizic şi social •—, romancierul va trebui să aibă talent epic, dramatic, liric şi descriptiv, să fie psiholog şi sociolog. Sarcina romancierului'este grea, căci el trebuie să recleie viaţa cu adevăr şi cu poezie, în feluritele ei forme.

Thomas Hardy a fost *acest* romancier. A fost romancierul prin excelenţă. Creator, şi nu eseist.

Un înţeles, o semificaţie are fiecare roman al său. Şi încă o semnificaţie profundă. Dar nu pentru că romancierul a urmărit un scop, pentru că ar fi căutat să ilustreze o concepţie. Semnificaţia romanelor lui Thomas Hardy este semnificaţia gravă pe care o are viaţa umană pentru cine o priveşte înfiorat de destinul ei tragic. „Concepţia" lui este această înfiorare tragică în faţa vieţii. De aceea, semnificaţia fiecărui roman al său e aceeaşi, ceea ce ar fi un defect, dacă semnificaţia roniiaimelor lud ar fi o concepţie, o idee, o problemă, defect pe care îl au romanele, dealtfel admirabile, ale lui Galsworthy, toate cam cu aceeaşi semnificaţie socială.

Semnificaţia romanelor lui Thomas Hardy este şi aceea a operei lui Shakespeare, cu care el are mai mult decît o asemănare. Ce altă semnificaţie e în *Othello,* în *Romeo* şi *Julieta,* în *Regele Lear* — şi poate chiar în complexul *Hamlet* —, decît aceea că fericirea este lucru fragil, că viaţa este teribilă, că „poate nici mu este loc pe-o lume de mizerii penitr-un atît de sfînt noroc străbătător durerii" — mai ales pentru exemplarele de elită ale speciei?

S-a înţeles din cele de mai sus că lipsa de „idee" a lui Thomias Hardy nu însamjnă o atitudine pasivă faţă cu realitatea, nu însamnă copiarea realităţii. Tho-

mas Hardy, ca orice artist adevărat, alege esenţialul şi caracteristicul, Dar această alegere — instinctivă —, nefiind determinată de o concepţie, ci de sentimentul său asupra vieţii, întîmplările din romanele lui nu dovedesc nimic : ele înspăimîntă. Ca şi la Shakespeare. *Othello* nu dovedeşte că e o nenorocire cînd o fată se mărită cu un bătrîn, şi invers, nici ticăloşia intriganţilor. *Othello* „dovedeşte" cruzimea destinului. Şi nici *Regele Lear* nu ilustrează viţiul ingratitudinii ori — prin Cordelia — virtutea iubirii filiale, ci cruzimea vieţii. Desigur însă, că Shakespeare a ales — sau poate mai exact : în capul lui s-au ales — acele fapte şi împrejurări prin care destinul distruge ceea ce vrea să clădească omul.

Aşadar, ca să revenim la Thomas Hardy, viaţa e filtrată şi în romanele sale, nu transpusă *tale-quale*. Dar nu filtrată prin idei, ci printr-un temperament, care vivifică şi concentrează, ceea ce e cu totul altceva. E curăţită aşadar de banal şi de insignifiant, ca în orice operă de artă. Dar banalul şi insignifiantul nu sînt corelative ou o idee, ori ou o concepţie, ci ou un sentiment, cu sentimentul tragic al existenţei. Ca şi în Shakespeare.

La Thomas Hardy, viaţa nu se loveşte de un baraj de idei şi concepţii, care s-o abstractizeze, s-o schematizeze, s-o ofilească şi s-o împuţineze. Viaţa intră liberă şi de-a dreptul în el — şi intră în valuri —, căpătînd, prin izolare de banal, tot sensul ei tragic. De aici, mai întâi, poezia miare ia operei sale. Căci poezia mare este, şi nu este altceva, decît fiorul tragic în faţa vieţii, ca şi — iarăşi — în dramele lui Shakespeare. De aici, în al doilea rînd, caracterul rar al operei sale : o luminoasă plasticitate (căci viaţa este un foc de artificii admirabil) şi un sentiment profund al fatalităţii tragice (căci viaţa este dureroasă, cum a simţit-o rasa indo-europeană, dovadă cele două mari religii ale ei, cum au simţit-o toţi artiştii mari, cum o simte „toute âme bien nee"). *Tess d'Urberville* are plasticitatea picturii italiene în redarea încîntătoarelor femei şi mai cu 'Siamă a încântătoarei Tess şi în redarea scenelor idilice, şi plasticitatea picturii olandeze în redarea peisagiilor şi a scenelor rustice pline de umor. Dar toată această încântare a vieţii, toată aceas-

tă bucurie de a trăi şi mai ales năzuinţă la bucuria vieţii este distrusă de tragica fatalitate oare, înainte de a izbucni zdrobind pe fermecătoarea şi trecătoarea apariţie care e Tess, vuieşte surd încă de mullt, de-a lungul romanului. Şi voi observa şi acum că această strălucire a existenţei şi, în acelaşi timp, această fatalitate tragică poate fi şi definiţia dramei shakespearilane.

Creaţia puternică şi liberă a vieţii, poezia tragică a existenţei umane, întîlnirea rară a unei luminoase plasticităţi cu o sumbră tristeţă formează fizionomia deosebită a acestui romancier şi explică efectul sfîrşietor al operei asupra cetitorului : ceea ce a distrus destinul — şi nu se putea să nu fie distrus! — fusese atît de încîntător şi se petrecuse subt un soare atît de luminos!

Isus Christos pe scenă

în *Noua revistă bisericească,* un preot se ridică împotriva reprezentării în teatru a lui Isus Christos şi împotriva feţelor bisericeşti care admit această exhibiţie.

Preotul are dreptate. Şi motivele estetice şi cele morale pledează pentru el.

Considerînd pe Isus Christos numai ca pe un om mare — desigur, cel mai mare om din toată istoria omenirii —, dacă vom putea proba că omul mare, *ca atare,* nu poate fi personagiu de roman ori de piesă teatrală, vom fi dovedit cu atît mai mult că Isus Christos nu poate fi erou de dramă.

Criticul Thibaudet a arătat că omul mare nu poate fi personagiu de roman, pentru că romancierul poate face concurenţă stării civile, dar nu şi naturii: cu alte cuvinte, pentru că omul obişnuit e un tip, pe cînd omul mare este un caz unic.

Sau, şi mai simplu: un romancier ori un dramaturg extrage din propria-i substanţă tipurile operelor sale, se pune pe el în diferite împrejurări şi situaţii. Şi creează cu ceea ce are, cu ceea ce poate avea, cu ceea ce poate inventa. Se poate transpune în tot felul de stări şi de sentimente, căci orice om are, măcar rudimentar, orice fel de sentiment, chiar şi pornirea la crimă.

Un lucru nu-l poate face nimene: să fie mai inteligent decît este, să creeze o inteligenţă superioară inteligenţii sale.

Poţi pune într-un roman sau o dramă ca erou pe Shakespeare ori pe Goethe, dar nu prin acele facultăţi prin care unul e Shakespeare şi celălalt Goethe, ci prin ceea ce au ei comun cu noi, iubire, ură, invidie etc. Nu vei reproduce genialitatea lor, adică nu-i vei

pune să vorbească şi să se comporte ca genii, căci — dacă nu copiezi fraze din opera lor, ceea ce nu mai e artă şi creaţie — nu vei putea să-i faci să fie geniali, fiindcă tu, creatorul, nu ai geniu şi nu ai de unde le conferi acest atribut.

Iar dacă ne gîndim că artistul trebuie să fie întotdeauna superior tipului creat, căci altfel nu-l poate domina ca să-l creeze, atunci vom înţelege şi mai bine că geniul, *ca atare,* nu poate fi personagiu într-o operă de ficţiune. Şi cu atît mai mult vom înţelege imposibilitatea, dacă vom adăoga că creatorul de artă, care ar face din Goethe — *în ipostazul iui de geniu* — un personagiu de roman ar trebui nu numai să aibă „geniu", ci un geniu de natura specială a aceluia al lui Goethe — geniul lui Goethe.

Iar Isus Christos nu poate Ii prezentat ca nimic altceva decît ca Isus Christos, adică geniu intelectual şi moral. Trebuie să-l faci să vorbească aşa cum *a* vorbit el, tot aşa de sublim •— dar nu copiind evangheliile. Căci atunci nu-i creaţie, nu-i teatru, e lecţie de religie prin gramofon, iar gramofonul e un actor care con! ral ace pe Isus Christos!

...Un actor care contraface pe Isus Christos!... Ideea aceasta este de ajuns ca să ne facă să înţelegem că, dacă chiar air fi posibil de creat Isus Christos, încă ar fi, o imposibilitate morală de a-l aduce pe scenă.

Cine crede cu adevărat în divinitatea lui Isus Christos nu va putea suporta să vadă pe un domn X purtînd numele de Isus Christos, fardat, cu o barbă legată pe sub fălci, atent la sufleur, contrafăcînd cu glasul lui pe Fiul Domnului, printre actriţe, fluierat daca joacă rău, aplaudat dacă „face" bine pe Isus Christos, şi atunci ieşind la rampă şi mulţumind — şi apoi, după spectacol, duoindu-se cu colegii Ia o fleică. Şi pe urmă critica, discutind diacă d. X a interpretat bine pe Isus Christos. („în rolul principial, simpaticul X ne-a dat un Christos reuşit...." etc.)

Cine nu crede în divinitatea lui Isus Christos, dar n-are sufletul tîrap, va simţi acelaşi lucru ca şi credinciosul, pentru că „Isus Christos", în care mii de ani au concentrat toate aspiraţiile vieţii dureroase a omenirii, este Dumnezeu, indiferent dacă *iaptic* a existat

sau nu — problemă arhisecundară, pentru că lumea este creaţia noastră şi cu atît mai mult lumea morală.

Altădată, în vremurile cînd oamenii erau mai simpli, cînd religia era mai mult o afacere utilitaristă, un plasament de capital cu dobînda pe lumea cealaltă, cînd delicateţa sufletească şi idealismul nu existau în măsura de azi, s-a putut reprezenta isus Christos, fără a jigni sentimentul cuiva. Dealtfel, acel „teatru" nu era... teatru, cu bilete plătite, cu garderobă, cu cabotini, cu spectacol monden, cu dame care lornetează mîncînd dragele, cu critici teatrali. Era reprezentarea unor întîmplări memorabile, scumpe spectatorilor.

Şi parcă nu ne vine a crede că înaltele feţe bisericeşti ar încuviinţa ca un actor X să se prefacă pe scenă că este Isus Christos.

Noi am văzut de multe ori pe Isus Christos pe scenă. într-o piesă, aetortul-Isus, pe care-l cunoşteam de prin oraş, în scena crucificării era asudat şi, neputînd răbda să stea nemişcat — „Isus" murise —, dădea discret dintr-un picior, chipurile bătut în cuie. Intr-o scenă anterioară cu mult popor iudeu, era o vociferare pe scenă care ne-a adus aminte de simpaticii „vînzare civo" ieşeni.

Isus Christos, chiar dacă l-am simţi om ca şi noi, e un geniu prea mare ca să fie personagiu într-o operă de artă. Dar el este mai mult : este Dumnezeu, în realitate sau în idealitatea noastră.

Cele de mai sus le credem valabile chiar dacă piesa ar fi de Shakespeaire şi actorul ar fi Garrik. Dar imaginaţi o piesă obişnuită şi un actor obişnuit, ori chiar — ceea ce e mai probabil, căci piesele rele sînt regula, mu cele onorabile — o piesă vulgară şi un artist mediocru.

M. Sadoveanu

«Țara *de dincolo de negură*»

Țara de dincolo de negară e una din cărțile cele mai plăcute ale d-lui Sadoveanu. Dacă mi s-ar cere să aleg cinci volume din cele patruzeci ale d-sale, negreșit că *Țața de dincolo de negură* ar face parte din ele. „Cartea aceasta, îmi spunea dăumăzi un prieten, e dintre acele pe care le ții pe lîngă tine, le ceteşti cu delicii complicate, le închizi un moment ca să-ți imaginezi mai bine ce-ai cetit, aprinzi țigara cînd simți că vine un pasagiu şi mai incintător — nu ca să-l saluți cu focuri de artifiții, ci pentru că omul e nesățios şi vrea fericiri complecte".

în acest volum, d. Sadoveanu a pus tot ceea ce are mai bun în bagajul său de fapte: natură, oameni ai naturii şi trecut. Şi toată perfecția artei sale, ajunsă la maturitate.

Nu numai puşcaşii şi pescarii sînt oameni ai naturii, ci toate personagiile sale, în ipositlazul lor de vînători, chiar cînd sînt recrutate dintre intelectuali. Şi tot aşa. nu numai oamenii vechi evocaiți îm cîteva bucăți şi nu numai oamenii primitivi de subt munte si din bălțile Dunării sînt din trecut, ci toți vînătorii săi. Mai întăi, prim patriarhalismuil îndeletnicirii lor şi in al doilea rînd, prin ceea ce e ancestrul în instinctul care-i duce prin munți şi văi şi prin bălțile misterioase. Şi, în sfîrşit, trecutul este evocat chiar şi de felul relațiilor dintre vînători, cu camaraderia lor simplă, cu poveştile şi „minciunile" vînătoreşti — în adunările lor prin case mobilate ca pe vremea dacilor —, cu „cuconu Nicu", cu pădurari ieşiți de prin tainițele codrilor şi cu acea egalitate dintre „cuconu Nicu" şi pădurar, datorită meşteşugului vînătoresc care, suprimînd ierarhia socială, întoarce pe om la natură şi la primitivitate.

Domeniul favorit al d-lui Sadoveanu e trecutul. Chiar şi din prezent, d-sa preferă trecutul, ceea ce poartă semnele şi caracterele trecutului. în alţi termeni, d. Sadoveanu este un epic prin excelenţă. Aceasta se vede şi în „compoziţia" sa, căci d-sa pune foarte rar acţiunea la timpul prezent. D. Sadoveanu cultivă mai mult povestirea decît dramatizarea. (La aceasta contribuie şi lirismul său.)

Dar trecutul este atît de mult muza d-lui Sadoveanu, încît d-sa nu se mulţumeşte cu impresia normală de trecut a vînătoriei şi a împrejurărilor ei. Trecînd pesite raportarea faptelor vînătoreşti actuale, d. Sadoveanu imaginează vremuri imemoriale şi misterioase, în *Vînători de lupi in veacuri vechi,* d. Sadoveanu are viziunea unor vînători preistorici dint;-o rasă emigrată din Nord pe malurile Şiretului. în *V'int dinspre Căliman,* d. Sadoveanu îşi satisface nostalgia trecutului, punînd în scenă pe un ţăran care spune că a văzut zimbri pe muntele Căliman. (Imaginaţie? Autosugestie? Minciună pură? Impreciziunea aceasta e un merit al bucăţii.) Iar acest vînător fantast, povestind despre gazda lui de pe Căliman, un aborigen romanizat în a doua generaţie, evoacă şi un altfel de trecut impresionant. Cu impreciziunea de care vorbeam mai sus şi fără să-şi ia nici o răspundere, d. Sadoveanu a putut să învie din morţi oameni şi fiinţi stinse de mult — să-şi dea şi să ne dea fiorul trecutului formidabil, adus, halucinant, în prezent. Iar acest fior al trecutului este, el însuşi, numai un aspect al altui sentiment, al sentimentului dominant din opera sa, al sentimentului de mister. Cele mai frumoase descripţii de natură — nu descripţii: cuvîntul descripţie e sărac pentru poezia d-lui Sadoveanu —, cele mai frumoase evocări de natură ale sale sînt misterioase.

Sentimentul acesta al misterului îl face pe d. Sadoveanu un atît de pasionat peregrin prin bălţile Dunării şi ale cîmpiei. Viaţa imensă şi tainică din bălţi, unde asişti parcă la originea vieţii, şi viaţa tot atît de imensă şi de necunoscută a miriadelor de paseri migratoare care acopăr primăvara cerul întregului emisfer de nord în drumul lor spre mările singuratice, această viaţă pe lîngă care cea cunoscută nu

este nimic este evocată de d. Sadoveanu cu un sentiment adînc şi înfiorat.

Şi în bucăţile acestui volum — ca şi în toată opera sa —, d. Sadoveanu a evocat aceeaşi viaţă a noastră, viaţă oare nu se schimbă, ori se schimbă mlai puţin, viaţa oamenilor legaţi de părnînt şi de obiceiuri şi înfrăţiţi între ei prin pămînt şi prin obiceiuri. Şi ne-a evocat mai ales natura noastră, căci peisagiu), d-lui Sadoveanu este naţional. Şi toată natura noastră, cîmpia, muntele, rîul, balta; iarna şi vara; ziua şi noaptea. E un cîntec de la început şi pană la sfîrşit, un cîntec cînd triumfal, cînd melancolic. Am însemnat pe marginea cărţii unele pasagii, cu gîndul să le transcriu pentru cetitor. Dar, la sfîrşit, făcînd calculul, am văzut că ar trebui să transcriu o bună parte din text — şi doar însemnasem cu zgîrcenie.

D. Sadoveanu este un pictor şi un poet al naturii. Şi amîndouă în acelaşi timp. Dar ceea ce e mai impresionant — dacă se poate face disociaţia •— e poetul.

D. Sadoveanu ne dă imagini picturale de natură, dar mai cu samă îşi exprimă sensibilitatea, senzaţiile ce i le dă natura. Şi cu aceasta, ne trezeşte, ne lămureşte, ne exprimă la maximum şi sensibilitatea noastră în faţa naturii.

Din acest punct de vedere, s-ar putea zice că e un psiholog, un „analist" al senzaţiilor noastre — spre uzul nostru. Un descoperitor, şi pentru noi, ai sensibilităţii noastre. Expresia sa strălucitoare ne dă senzaţia, chiar şi atunci cînd imaginea e picturală.

Eminescu ne-a dat imaginea naturii ; ne-a dat natura transfigurată „eminescian"; ne-a dat natura ca o expresie a sufletului său ; ne-a dat, mai rar, efuziunea sentimentelor lui pentru natură.

Hogaş ne-a dat imaginea naturii şi explozia sentimentelor pentru natură.

D. Sadoveanu ne dă şi admirabile imagini de natură, şi natură sadovenizată, dar mai ales senzaţiile sale.

Ceea ce e mai frumos în Hogaş face concurenţă picturii. Ceea ce e mai frumos în d. Sadoveanu e mai intern decît să facă concurenţă numai picturii ; e poezie *pură.*

Imaginea lui Hogaş e dubletul personal şi fastuos al lumii din afară. Senzaţia d-lui Sadoveanu e contingenţa lumii externe cu lumea internă. E punctul unde se întîlnesc şi se contopesc cele două lumi. E o stare obiectivă şi foarte subiectivă totodată — în comparaţie cu obiectivitatea imaginii şi cu subiectivitatea sentimentului —, pe cît se pot aplica aceşti termini absoluţi la lucruri atît de relative.

în această particularitate ni se pare că stă originalitatea d-lui Sadoveanu ca poet al naturii — şi lirismul său obiectiv, noţiune contradictorie, dar pe care nu o poţi ocoli cînd vorbeşti de creaţia sa, noţiune pe care am ilustrat-o şi altădată, cînd nu era vorba de natură, ci de viaţa în genere.

Această contingenţă — în senzaţie —, a naturii şi a sufletului este şi cauza acelui sentiment de comuniune cu natura din opera sa, care e calitatea cea mai eminentă a poeziei d-lui Sadoveanu.

Această sensibilitate este, în definitiv, starea psihologică cea mai vie, fiindcă e cea mai fizică. Ea participă încă cu mult din acea „iritabilitate", care este faptul primar în ierarhia psihologică. Ea este antipodul cugetării reci reflexive. Este „viaţa" prin excelenţă. De la ea în sus, urmează tot mai multă diversificare, complicare, ajustare utilitară — tot mai multă raţionalizare —, tot mai multă îmbătrînire a substanţei psihice. încă o diată, senzaţiai ieste „viaţă" prin excelenţă. (Frica de moarte este frica de lipsa de senzaţii.) De aceea senzaţia este atît de preţioasă în poezie. (Poezia engleză îşi datoreşte superioritialtea ei şi acestui caracter.) Poezia este, în primul rînd, ecoul unei sensibilităţi fragede într-un organism psihic superior : sensibilitatea ia act de univers, vibrînd; sentimentul şi inteligenţa răspund, organizează.

Am impresia că pe omul acesta de complexiune atît de puternică natura l-a făcut anume în proporţii excepţionale, ca să aibă în el un puternic şi fin instrument de receptare, care să prindă cu delicatele lui antene sufleteşti itof ce icînită în natură frumuseţile creaţiei.

Cum am mai spus şi altădată : îmi permit să vorbesc despre Sadoveanu astfel, pentru că simt bine că nu e vorba de d. Sadoveanu cel de pe stradă, ci de

altcineva. (Ca preotul în ipostazul de deţinător al *darului* — deosebit de fiinţa comună care trăieşte ca toţi ceilalţi oameni.) Cred că acelaşi sentiment l-aş fi avut şi faţă de Eminescu, dacă aş fi trăit pe vremea lui. Poeţii au, în adevăr, un dar. Nu e nimic mistic în concepţia mea. E simpla constatare că în ei, mai ales în ei, şi mai ales în marii poeţi romantici, omul de toate zilele e cu totul altul decît celălalt din ceasurile rare, dacă voiţi — întrebuinţmd terminul foarte figurat! —, din ceasurile cînd e „posedat"... Ceea ce nu era, nu putea fi cazul lui Caragiale, care n-a fost poet în înţelesul acesta. Caragiale la cafenea... era un om extrem de inteligent, un observator de o luciditate crudă, un infailibil *metieur en scene* cînd trebuia, şi avea elocuţia, proprie, ca şi imitativă, exactă, definitivă. De aceea nenea Iancu şi I. L. Caragiale erau una şi aceeaşi fiinţă.

-da 7423 coala 19

Otilia Cazimir

« *Fluturi* de noapte»

Poezia eminamente lirică a d-rei Otilia Cazimir nu este totuşi o poezie de efuziuni sentimentale. „Metodul" acestei poete — firesc, desigur, dictat de natura sa sufletească — este ceea ce s-a numit realism psihologic : sentimentul liric din versurile sale rezultă din analiza sensibilităţii ori, mai adesea, din fapte care redau sentimentul.

Bucata primă din volum, *Ploaie de primăvară,* poezie erotică, are ca subiect sfada şi împăcarea — subiect pe care de obicei versificatorii îl tratează cu efuziuni, lamentaţii şi strigăte finale de triumf. în poezia d-rei Otilia Cazimir, nici o lamentaţie, nici un strigăt de triumf. Şi nici o „expunere" de sentimente. E o mică schiţă, o mică „nuvelă" :

O vorbă rea îşi toarnă-n voi veninul greu
Şi nu mai ştiu: ai spus-o tu, am spus-o eu...
Ne-am aşezat pe-aceeaşi bancă,
Tu într-un capăt, eu în celălalt.
Tu scrii c-o creangă pe asfalt;
Eu stau, cu păru-n ochi ca o ţigancă,
Şi strîng din dinţi şi din pleoape strîng —
De frică să nu plîng...

Mă uit în altă parte...
De lîngă noi şi pînă-n cîmp, departe,
Ogrăzi pustii, cu iarbă crudă,
Pe stradă nu e nimeni, şi e cald...
Mi s-a făcut pe rochie un fald;
Ii netezesc, cu ciudă...

Am scos oglinda mică să mă uit: m-arată
Destul de supărată?

Ce lung o să ne fie drumul înapoi
Prin colb şi soare...

Şi mina mea de ce nu poate oare
Să umple golul duşman dintre noi
Cu gestul bun şi simplu de-mpăcare?

Deasupra unui zid
A pîlpîit un flutur cu aripi de fum ...
Şi tu — ce faci şi ce gîndeşti acum?...
Trimit spre tine — cercetaş timid —
Privirea iute pe subt pălărie.

Pe-asfaltul neted, cu crenguţa vie
Tu scrii, mereu.
M-aplec să văd ce scrii anume :
în colbul străzii-nsemni acelaşi nume —
Al meu ...

Şi nu ştiu bine care dintre noi
Şi-a stîns întăi în ochi tăişul rău, •—
Dar mîna mea s-a sprijinit de braţul tău
Şi ne-am zîmbit, deodată amîndoi.

Supremaţia faptului asupra efuziunilor lirice este unul din semnele vremii de azi. Poezia d-rei Otilia Cazimir este modernă prin acest realism psihologic, căci supunerea aceasta a sensibilităţii, prin includerea ei în fapte, psihologismul acesta obiectivat este una din metodele acelei „comprimări a romantismului" numită neoclasicism.

Dar dacă d-ra Otilia Cazimir exprimă adesea lirismul cu ajutorul faptelor, în schimb, în poezia descriptivă, acestea din urmă sînt puse pe un portativ sufletesc. Descripţia e în funcţie de fapte interne, este *cu ocazia* unor fapte interne (dar nu expresia sufletului, nu un „etat d'âme", căci d-ra Otilia Cazimir nu este nici romantică, nici simbolistă). Pentru a lămuri mai bine ceea ce voim să spunem, ar trebui să retipărim aici poezii întregi. Citām însă numai fragmente din *Pirăul:*

De cîte ori n-am aruncat cu bulgări
In apa lui curată de topaz!
Se-nvineţea atunci şi, din vuitoare,
Mă biciuia zburdalnic în obraz
Cu stropi mărunţi şi aurii de soare. ..
Şi-n ochii-mi de copil al nimărui,

Ca-n unda lui se răsfrîngea seninul —
Iar sufletul mi-era ca unda lui.
In sara asta-i mut şi potolit,
Căci vremea ce s-a dus domol pe valuri
Pe amîndoi ne-a-mbătrînit...
Cuminte, doarme între roase maluri
Şi-n liniştea pădurii îl ascult,
Cîntînd în mine cum cînta demult
Pe vremea cînd ştiam şi eu să cînt...

Cîteodată, însă, faptul intern se disociază de cel extern — şi invers. Cu alte cuvinte, elementul liric sau cel descriptiv se exprimă izolat şi pur. Cităm o poezie pur descriptivă, *înserare* :

Un deal cosit... Şi pe şoseaua prinsa
De coasta lui, un car dispare-n fund,
Şi sună drumul ca o dobă-ntinsă
Pe care-ai arunca, cu pumnii, prund.
Prin nori, apusu-mprăştie discret
Un vag reflex rătăcitor... Şi-ncet,
Pe ochii vineţi şi-mpietriţi ai zării
Se lasă moi pleoapele-nserării.

E scurt, e alegerea esenţialului. Autorul nu se supune la obiect decît parţial, adică selectiv, activ, potrivit cu concepţia sa personală — totuşi fără a face din natură un „etat d'âme". De aici rezultă un tablou strict pictural — evocator al totului pentru cetitor, dar foarte personal —, căci transfigurarea realităţii e senzorială, nu afectivă şi antropomorfică.

Dar poezii pur descriptive în volumul acesta sînt numai cîteva. Nu descriptivismul pur o caracterizează pe d-ra Otilia Cazimir. Elementul descriptiv, cum am văzut, are de obicei o altă funcţiune în poezia d-sale.

Lirismul pur e mai puţin excepţional, îl găsim. în două-trei poezii, scurte, ca acestea :

E mult de-atunci — îţi mai aduci aminte ?
Era o sară limpede, la munte...
Tăceam, alături: mîna ta, cuminte
îmi mîngîia şuviţele pe frunte.

Acum stăm iar alături — şi e sară.
Dar mîna-ţi uită parcă să m-alinte.

O, nu-ntreba ce gînduri mă-nfioară :
Eu n-am uitat, tu nu-ţi aduci aminte .

şi mai cu samă în Strofe *risipite* :

Ce demon oare mi te-a scos în drum ?
De-ar vrea viaţa azi să mă dezlege
Şi raiul ei să mi-l deschidă-acum, —
Tot iadul nostru dulce l-aş alege . . .

*

Eşti rău — dar cînd aud c-o spune altul.
Plec ochii-n jos şi de mînie tac.
Nu ! Numai eu în toată lumea asta
Am dreptul să te cert — şi să te-mpac.

Aşadar, cînd stările interne sau externe sînt disociate, poezia d-rei Otilia Cazimir are o scurtime neobişnuită. Ea reduce expresia acelor stări la realitatea lor adevărată. Acum poetul nu mai concepe complex, pe tot registrul sufletului. Scurtimea e rezultatul acestei disocieri. Ea rezultă din selectarea culminantului emotiv — după cum în descripţia pură ea rezulta din notarea esenţialului selectat din aparenţele lumii externe.

Dar nici cînd e singur, lirismul din poezia d-rei Otilia Cazimir nu e o simplă şi pură efuziune de sentiment, ci este inclus în fapte. Faptul e imaginea de comparaţie, care nu lipseşte aproape în nici una din *Strofe risipite* :

Ai ochii negri, mincinoşi şi răi. . .
Fîntînile cu ape moarte-ascund
Pupile negre licărind în fund,
Ce mă atrag spre-adînc — ca ochii tăi.

Cînd vreau să fug, mă ţii în loc cu un cuvînt.
Aşa se zbat copacii în furtună :
Ca pentru fugă crengile-şi adună,
Dar rădăcina-i leagă de părnînt...

Îmi risipesc şi azi ca alteori
Comoara mea de zîmbete şi flori.

Culege-le : la capătul grădinii
Mi-or rămînea suspinile şi spinii.

Mă urmăreşti ca pasărea de pradă,
Mă iscodeşti cu ochii reci şi răi —
Şi uiţi că, dacă-s urme pe zăpadă,
Noroiul e lăsat de paşii tăi...

Cetitorul a observat, poate, că imaginea din fiecare strofă nu este terminul al doilea al unei noţiuni, ci, dacă se poate spune, terminul al doilea al însuşi sentimentului din ea.

Aceste „strofe" au ceva epigramatic, prin scurtimea lor, prin puterea imaginii, prin cruzimea ei, prin culoarea ei izbitoare. De aceea — şi cu gîndul la vechea definiţie a genului —, putem spune că aceste „strofe risipite" sînt nişte epigrame elegiace, amare, tragice. Imposibil ca aceste epigrame să nu-ţi amintească de Heine. Şi totuşi, în genul lor, ele nu au comun cu *Cartea cîntecelor* decît ascuţimea de sentiment, neprevăzutul expresiei incisive şi scurtimea — mult mai accentuată. (La Heine, ironia tăioasă, epigrama vine la urmă — ca să persifleze sentimentul : această concepţie nu îngăduie /ied-urilor lui să fie numai de cîte o strofă, pe cînd la d-ra Otilia Cazimir ironia e înlocuită cu amărăciunea dureroasă din însuşi conţinutul sentimentului.)

Aceste *Strofe risipite* nu fac impresia că pot sta pe primul plan al poeziei noastre lirice. Imaginea din ele tempereaza efuziunea şi, în acelaşi timp, le măreşte intensitatea poeziei. Ni se dă, cu alte cuvinte, într-un spaţiu minim, un maximum de conţinut. Iar faptul că ele amintesc pe Heine, fără să fie deloc „Heine", e un merit nu mic al d-rei Otilia Cazimir.

Dacă cele spuse pană aci sînt adevărate, urmează că talentul d-rei Otilia Cazimir, prin caracterele analizate, transformă totul în artă. D-ra Otilia Cazimir are talentul de a suprapune arta exact poeziei, de a nu lăsa nici o „defecţiune" pe unde sensibilitatea să se difuzeze, slăbind efectul — ca o construcţie mecanică defectuoasă care ar avea „pierdere de energie". Senzaţiile, sentimentele, ideile sînt material pentru artă, şi

nu spovedanie sau motiv de sociabilitate cu cetitorul. De aceea, prima impresie frapantă a acestei poezii este expresia ei. (Cetitorul favorabil acestui fel de poezie şi care împărtăşeşte această impresie are astfel proba sigură că poezia d-rei Otilia Cazimir este artă pură.)

Comprimarea sentimentului prin artă este, am putea spune, firească la o femeie •— dacă literatura atâtor femei nu ne-ar dezminţi. Şi totuşi... Este drept că femeia, prin natura ei mai afectivă, ar trebui să fie condamnată numai la efuziuni de sentiment (în voia cărora se lasă în adevăr unele scriitoare) ; dar nu-i mai puţin adevărat că în femeie există şi o seculară rezervă înnăscută — ca o adaptare la viaţa erotică —, rezervă care se generalizează în toată viaţa ei sentimentală. Şi nu puţine femei se supun mai degrabă acestuia din urmă decît celuilalt imperativ al. naturii lor. în. cazul acesta, poezia feminină se poate defini ca un romantism comprimat.

Dar „romantismul", cu cît e mai comprimat în versurile d-rei Otilia Cazimir, e cu atît mai eficient. Zbaterea sufletului se simte *dincolo* de forma clasică, subt aparenţa ei de cristal — şi acesta e farmecul adevărat al acestei poezii.

Dintr-o povestire de vînătoare a lui Maupassant, mi-a rămas în minte multă vreme o imagine bizară : o colibă de gheaţă în care se vedea arzînd focul. Privită de departe, coliba de gheaţă părea un imens diamant cu miez de foc. O imagine asemănătoare îmi evocă poezia d-rei Otilia Cazimir. Poeta însăşi spune într-un loc — desigur cu alte intenţii şi numai despre un anume episod al sensibilităţii sale :

... iubirea încă mai palpită
In suflet, ca-ntr-un limpede gheţar.

Fulgi mari, ca îngheţate flori de măr - - petale reci de crizanteme —, flori străine, albe şi cochete, ghirlănzi subţiri de promoroacă... N-am putea exprima mai bine decenţa, nobleţă delicată a acestei stăpâniri asupra sensibilităţii, puritatea şi discreţia poeziei d-rei Otilia Cazimir decît prin aceste cîteva imagini culese dinir-un pastel de iarnă al său.

Orice categorie umană, cînd e reprezentată print-uii poet adevărat, aduce în literatură sensibilitatea

ei specială, îmbogăţeşte aşadar literatura cu o sensibilitate nouă. Din punctul de vedere istoric-literar, d-ra Otilia Cazimir are meritul, ca nimene înainte de d-sa, de a îi adus în poezia română sensibilitatea specific feminină. Şi cu aceasta a adus şi tot ce are mai preţios această sensibilitate : fineţa şi delicateţa de senzaţie, de sentiment şi de expresie. Feminitatea acestei poezii, cu alte cuvinte, originalitatea ei — autonomia ei faţă cu poezia dominantă, care e masculină — se vădeşte în toată creaţia d-rei Otilia Cazimir şi-i condiţionează stilul.

în preferinţa d-sale, bunăoară, pentru peisagii imaculate de iarnă {*Ninsoarea* formează chiar subiectul unei frumoase poezii, iar în *Ianuarie* subiectul e însăşi iarna, pe lîngă relativ numeroasele strofe sau versuri în care zăpada e evocată sugestiv) — nu se simte oare, într-o formă spiritualizată, pasiunea înnăscută a femeii, gustul ei în viaţa practică de toate zilele pentru ceea ce e alb şi imaculat, oroarea instinctivă a femeii — ca şi a pisicii — de tot ce este materialmente impur ?

Fulgi mari, ca îngheţate flori de măr,
îmi cad pe mini şi mi se prind în păr,
Le simt pe frunte sărutarea rece .. .

De aici vine poate şi pentru cetitor impresia specială, impresia de flori de gheaţă pe care i-o lasă unele strofe :

... Şi dintr-o dată, peste cîmpul nins,
De subt aripa de argint a unui nor,
Crai-nou, subţire, s-a desprins
Atît de mic şi de uşor,
C-am aşteptat pîn-a apus să cadă
Şi să-l culeg, fragil şi rece, din zăpadă...

Nu numai strofa, dar şi realitatea pe oare o evocă este de o puritate ideală.

Dar feminitatea acestor poezii apare şi mai bine acolo unde elementul psihologic este mai accentuat :

Din darurile toamnei pîrguite,
Ţi-am adunat într-un paner, iubite,

[

Un maldăr cald de fruncte-n care vara
Şi-a îngropat mireazma ei postumă.

Un pumn de prune vinete, cu brumă
Ca ceaţa viorie care, sara,
Coboară peste dealuri şi podgorii,
Pufoase piersici, rumene ca zorii

Ce-au strîns a dimineţilor lumină ;
Şi verzi gutui, cu scamă de rugină ...

Pană aici e, cum spune şi titlul, o mică pictură de „natură moartă". Dar după ce tabloul este complectat şi cu descripţia altor fructe, tot atît de feminin evocate prin delicateţa şi precizia culorii, urmează un sfîrşit cu iotul neprevăzut :

Şi toate te aşteaptă în zădar
Să sfîşii, crud şi lacom, carnea lor
Cu dinţii tăi mărunţi do carnivor...

Nu vi se pare că în această încheiere neprevăzută (care unui bărbat nu i-ar fi putut veni în minte) este parcă un ultim ecou, spiritualizat, al îndeletnicirilor milenare ale femeii, că aceste versuri sînt, în mod natural, fără intenţia autoarei, o expresie poetizată, *estetizată* a rolului femeii în eterna ei pregătire şi aşteptare să slujească domnului şi stăpînului ei? Această poezie este pură feminitate. Ea cîştigă în frumuseţă tocmai prin acest element. Scrisă de un bărbat pentru o femeie, ea ar fi fost barocă, ca orice inversiune de roluri. Ştiu că „natura moartă" poate avea şi o altă semnificaţie, că poate fi un simbol. în cazul acesta, observaţia noastră e şi mai valabilă.

Situaţia subordonată a femeii din toate timpurile, necesitatea de a îngriji şi de a înţelege fiinţele mici, cînd acestea nu ştiu încă să vorbească, precum şi propria ei slăbiciune de fiinţă dezarmată care are veşnic nevoie de protecţie au determinat şi au dezvoltat în femeie aptitudinea nu numai de a înţelege intuitiv mai bine decît bărbatul orice suferinţă, dar şi de a compătimi anticipat cu orice fiinţă dezarmată. Această tendinţă, mai cu samă într-un suflet feminin de elită, se rezolvă într-o simpatie autentică, naturală, care se răs-

Mage asupra întregii naturi vii cu o amploare şi cu o intensitate absolut necunoscute bărbaţilor.

Aşa se explică locul important pe care-l ocupă în literatura unor femei aopi'ii — mai ales cei nenorociţi, şi animalele — mai ales cele mici şi dezarmate, pe care bărbaţii nu prea le bagă în samă. Aceeaşi înclinare la d-ra Otilia Cazimir merge uneori şi mai departe — pânâ la unele preferinţi, la *alegerea* unor subiecte care par la prima vedere cam stranii : *Melcul, Cîrtiţa, Liliacul*... Dar atenţia serioasă pe care poeta o dă acestor vietăţi mărunte, simpatia — şi uneori umorul — cu care ne vorbeşte despre ele explică şi justifică alegerea,. Şi nu-i o simplă întâmplare că o femeie se gândeşte tocmai la aceste existenţe umile şi cam dizgraţioase, la aceşti „dezmoşteniţi ai naturii", rămaşi oarecum pe alături de atenţia noastră şi de aleea cea mare prin care defilează Viaţa, pe cînd un bărbat, un Leconte de Lisle, de exemplu, cînd vrea să zugrăvească natura vie, îşi *alege* un produs de-al ei puternic, frumos şi impozant: Tigrul, Leopardul, Condorul... Iar această preferinţă ia d-rei Otilia Cazimir ni se pare şi mai naturală, după cum am spus, cînd vedem cât de intim ştie d-sa să se substituie cu închipuirea, să-şi apropie pe cît omeneşte e cu putinţă viaţa mică şi obscură a fiinţelor pe care ni le evocă, cu epizodurile şi necazurile ei. Această facultate neobişnuită, împreună cu sentimentul care o condiţionează dau poeziilor amintite mai sus un ton cu totul aparte şi un timbru poetic inedit. (Acelaşi *ton* original îl regăsim şi în poezia *Pîrăul,* ca un efect, poate mai depărtat şi mai subtil, al aceleiaşi facultăţi de transpunere.)

Vedem, aşadar, cum o latură a feminităţii — atunci cînd avem a face cu un poet al ei veritabil — îşi găseşte în opera de artă literară o expresie proprie originală şi cum ea transpare pană şi în alegerea temelor poetice.

Dar am putea duce ancheta noastră şi mai departe.

E poate şi mai interesant să analizăm cum vede d-ra Otilia Cazimir realitatea prin prizma sensibilităţii sale specific feminine. Cu alte cuvinte, să vedem care şi cum sînt acele *lapte* prin care d-sa îşi exprimă sen-

sibilitatea. Vom constata că această sensibilitate selectează **feminin şi aspectele naturii şi le exprimă** tot feminin **:**

O frunză udă mi-a căzut pe mînă,
E grea şi rece şi miroase a părnînt...

Un fluture cu aripi moi şi grele,
Din umbra nopţii vinete desprins,
S-a rătăcit din zbor între perdele ...
în pînza rară, adormit, înfige
Picioarele subţiri de sîrmă • mici cirlige
Şi stă aşa :
Un ghem înaripat de scai,
Cu trupul cafeniu de catifea,
Cu aripile desfăcute-n evantai...

Şi am ales exemple numai dinitr-o singură bucată, luată la întîmplare, dar am putea culege aproape din fiecare. Iată, de pildă, dintr-o poezie care nu e în acest volum, o imagine caracteristică îndeosebi :

A venit un înger bun —
Lerui-Doamne
Moş Crăciun !
Cu năsuc rotund şi mic
Cît un degetar de ghindă,
Cu-aripioare de mătasă
Şi zulufi de borangic ...

Aceste imagini, aceste senzaţii sînt specific feminine, ca şi expresia lor, şi evocă toată feminitatea. Pe lingă valoarea lor pur estetică, ele au şi una psihologică : prin feminitatea lor, ele sînt preţioase pentru cetit:»:.' mai mult, poate, decît pentru cetitoare.

Bineînţeles, nu ne-am propus anume să explicăm toiEde. însuşirile poeziei d-rei Otilia Cazimir numai prin caracterul lor feminin. Dar este sigur că nimic din arta, din ceea, ce exprimă sufletul unei femei nu poate să nu fie feminin.

Dacă în exemplele citate pană aci feminitatea apare mai ales prin caracterele ei vădite, să zicem primare, ea va apărea ca un caracter secundar şi în structura însăşi a stilului, în natura mijloacelor de expresie, ca şi în delicateţa realizării literare pur tehnice a imaginilor pe care vrea să le exprime.

Calitatea mare stilistică a d-rei Otilia Cazimir este puterea ei de a reda faptele, puterea ei de expresie — ceea ce e însăşi arta literairă.

Uneori d-sa redă faptele prin impresii :

Un *cuvios* parfum de levănţică ...

Pe garduri *ostenite,* pe umede stradele ...
. . . soarele în asfinţit
Ne căuta prin luminişuri...

De obicei însă faptele sînt redate prin traducerea exactă a senzaţiei juste :

Dar din păduri se furişează vîntul
Şi undele, tiptil, io *ia-n* răspăr...
Cerdac sonor . . .

Subt treapta ce se clătina, plecată,
Cînta strident un grier într-o vară,
Un sfredel într-o scîndură uscată...

Spre asfinţit, o sîrmă de aramă :
Crai-nou — o monogramă .. .

Iar ceru-I o *largă corolă*
Stropită cu blonde albine .. .

Imaginile, în cazurile acestea, nu sînt numai exacte. Ele nu exprimă numai senzaţia pe care o traduc şi nici nu sînt numai fericite „trouvailles"-uri pentru comparaţie, ci au adesea o forţă de radiaţie asupra întregului pasagiu, întregindu-l şi dîndu-i toată viaţa din natură :

... îşi oglindeşte-n apă luna plină
Tremurătorul talger de lumină .. .
Şi speriată, de pe mal, o broască
Din întuneric sare *drept în lună*
Si-o slarmă-n mii de cioburi de oglindă...

sau :

Un grangur, în lumina argintie,
S-abate ameţit de peste culmi, —
Şi *parc-a înilorit deodală-n ulmi*
O *iloare rară, galbenă si vie* ...

Aceste imagini simt nu numai juste, după cum am spus, dar sînt şi frumoase — sînt podoabe rare, de cel

mai ales gust, cu care un suflet de femeie-poet înfrumusețează realitatea. Și, în același timp, ele nu sînt simple figuri de stil, ci sînt expresia, explozibilă în sufletul cetitorului, a unei întregi realități — sînt *creație.*

Delicateța de expresie pe care o găsim în versurile descriptive ale d-rei Otilia Cazimir devine o calitate și mai prețioasă în poezia de sentiment — suprema piatră de încercare a rezervei și bunului gust feminin.

Eu n-am uitat, tu nu-ți aduci aminte...

Pericolul delicateței e de a cădea în gingășie (mai ales cînd e vorba de o femeie). Dar delicateța din poezia d-rei Otilia Cazimir nu cade *niciodată* în gingășie. E cel mai mare omagiu ce se poate aduce gustului d-rei Otilia Cazimir. Și, cu toată atitudinea ei feminină în fața naturii, cu atenția ce o dă micilor existențe din natură, pe care le zugrăvește ca un pictor miniaturist (și trebuie să le zugrăvească așa — și izbutește mai cu samă fiindcă e femeie), d-ira Otilia Cazimir nu e tentată niciodată să cadă în ceea ce s-ar putea numi miniaturism sentimental, iar la nevoie, are un antidot, umorul.

Azi am găsit subt frunzele uscate
O galbenă căsuță de culbec,
Ușoară, cu lăuntrul alb și sec. . .

Făptura care-a stăpînit în altă vară
Spiralele de calcar răsucit...

... Și melcul, înșelat de glasul lor,
Și-a scos, naiv, cornițele la soare
Și i-a privit încremenit de frică.

Și alarmat la fiecare pas,
Strîngîndu-și trupul umed și vîscos
În coaja străvezie, pe-o creangă, la popas,
Părea un fruct sălbatec și apos . . .

Liliacul

Din umbră se desprinde-un ghem de întuneric,
În zbor elastic, frînt, buimac :
Un liliac ...

îl simt venind din noapte, speriat,
Cu chip de om, cu trupul mic, schilod,
Ca modelat de mini stîngace-n glod,
Şi-n aripile-ntinse pe pîrghii de metal,
Cu tulburi străvezimi de vegetal

Cîrtiţa

Cu luciu stins, ca părul morţilor ...

Stîngace şi ridicolă şi oarbă
Se-mpiedica de firele de iarbă
Tîrîndu-şi, printre flori de tufănele,
Picioarele — ca patru lopăţele ...

jll versurile de miaii sus, dealtimfinitrelea ca şi în toate versurile citate pană acum, imaginile sînt frapante mai cu samă prin puritatea şi preciziuinea realizării lor verbale. Ele par brodate ca o podoabă pe fondul poeziei d-rei Otilia Cazimir (deşi sînt întreţesute în transparenţa stilului, ca o substanţă a lui), cu o grijă specific feminină, cu deprinderea şi pacienta femeii care execută o broderie rară, ducînd lucrul de mînă pană la miraculoasa lui desăvîrşire, fără noduri vizibile şi capete de aţă inutile şi inestetice.

Am dat poate o extensiune prea mare acestor note. Dar un volum de poezii al urnei femei cane are talent e un prilej prea rar la noi, ca să nu ispitească nu numai pe criticul literar, dar şi pe un cercetător curios de psihologie.

încă io dată, poezia d-rei Ofiliia Cazimir e poezie pură. Ea îţi lasă la sfîrşit o impresie rară, de suavitate. Ai impresia că acest suflet de femeie, după ce reflectează în el aspectele lumii reale, purificată şi idealizată, are darul să proiecteze această lume pe un ecran ireal •— ca-ntr-un miraj încîntător de forme, de culori, de imagini.

Panait Istrati

:Chira Chiralina»

O problemă : cum ar fi fost d. Panait Istrati dacă ar fi fost un literat de meserie, adică dacă ar fi „îmbrăţişat" de la douăzeci de ani cariera de „scriitor", ar fi făcut parte din cercuri „literare", ar fi aderat la o „şcoală", ar fi urmat anumite „modele" şi-ar fi cultivat o „manieră", cu alte cuvinte, dacă s-ar fi depărtat de viaţă (de viaţa fără nici un epitet) şi ar fi intrat în viaţa literară. Problema e insolubilă şi oţioasă. Şi totuşi, o soluţie are, una foarte generală. Scriitorul acesta ar fi fost mai artist, dar mai puţin veridic.

Diferenţa specifică şi calitatea esenţială a d-lui Istrati e lipsa lui totală de „literaturism". De aici probabil, în bună parte, impresia produsă în Franţa, care are literatura cea mai artistică, dar, fără îndoială, şi cea mai literaturistă din lume, graţie culturii literare intense a elitei franceze, din care se recrutează scriitorii şi publicul competent. Iar pentru un asemenea public, literatura d-lui Istrati trebuia să fie ceea ce e un colţ de natură rustic pentru un citadin deprins cu parcurile stilizate.

Exotismul d-lui Istrati, în înţelesul romantic în care a fosit îinltrebuiinţait cuvîntull — cum iar fi exotismul din Atlantida —, nu poate fi singura cauză a succesului său, căci literatura franceză e bogată în exotism, original ori tradus. Şi miei preflaţla ltui Romaitn Roiland, care, departe de a fi socotit ca un „maître", nu e admirat decît în foarte puţine cercuri literare din Franţa, iar d. Istrati a fost preţuit în toate cercurile. Şi apoi, o operă literară nu place sincer, ***real,*** decît prin ceea ce ***este. Les plaisirs et les jours*** a lui Proust, apărute în 1894, au rămas nevîndute, deşi erau prefaţiate de Anatole France, atunci în culmea gloriei lui.

Afară de talenit, bineînţeles, şi de faptul că opera sa e prima fereastră deschisă în Occident asupra unui

original aspect al vieţii europene — cauze care nu mai au nevoie de nici o dezvoltare —, cred că pricina hotăritoare ia succesului d-ilui Istrati e naturalul operei sale, care trebuie să fie foarte preţuit într-o lume atît de cultivată, de rafinată, obişnuită (şi poate blazată) cu o literatură în care viaţa e, de obicei, mai mult un material pentru probleme, pentru procedee de artă, pentru stil.

Ceea ce, în adevăr, este deosebit de „exotic" la d. Istrati — şi place prin acest exotism —, şi nu numai în Franţa, dar şi la noi — este impresia de adevăr ce o dă opera sa, de lucru trăit, de lucru „adevărat". Prin acest caracter, opera d-sale samănă cu literatura rusească mad veche, cu Dostioevski ori Tolstoi (nu ca putere de talent, fireşte, nici ca „filozofie"), ale căror romane dau atît de mult impresia de lucru întîmplat. (Cei mai noi, de la Andreev încoace, s-au literaturizat „europeneşte".)

Scriitorul francez, de toate gradele, cu gîndul mereu la el, la ipostazul lui de artist, îţi atrage neconteriit atenţia asupra lui, nu uiţi un moment pe autor, admiţi cît de bine scrie, eşti conştient mereu de arta lui, pentru că aceasta e principalul în opera lui.

D. Istrati, biograficeşte, n-a ieşit din viaţă. *E* în viaţa reală de toate zilele : e, întăi, un om şi apoi un scriitor. Scriitorul e, în plus, în marginea vieţii. Ba, cînd a luat condeiul să scrie *Chira Chiralina,* era numai un oim şi încă deiloe un scriitor. A început să scrie d/n viaţă, dacă se poate spune astfel, din mijlocul vieţii, din afară de artă. A putut aduce, astfel, spontaneitatea, simplitatea, adevărul vieţii nealterate. Bineînţeles că arta se resimte. D. Istrati e foarte puţin un scriitor artist. Iarăşi, ca şi scriitorii ruşi, de care era vorba mai sus, şi bineînţeles într-o măsură mult mai mare.

Dar ceva mai mult.

S-a întîmplat ca viaţa din care s-a ridicat, din care a crescut proza lui, să fie o viaţă excepţional de serioasă, o viaţă grea, o viaţă de suferinţă, de luptă, cu alte cuvinte, un maximum de viaţă, aşa cum e viaţa cînd e supusă în mod elementar legii numită „lupta pentru trai". De aici accentul serios, se poate spune tragic, al operei sale. Simţi lămurit că pentru d. Istrati

viața nu numai că nu e un material pentru artă, dar nici măcar un spectacol pentru contemplație : că viața pentru el e arena în care luptă. De la omul din caverne, căruia fiecare răsărit de soare îi punea problema existenței — un atît de umil, dar tragic „a fi sau a nu fi" —, pană la burghezul rentier dintr-o societate perfect organizată sînt atîtea stadii, şi d. Istrati a simţit bine problema existenţei, adică gravitatea vieţii.

D. Istrati, om din Orient, nu e un „oriental". Un scriitor din Brăila, al cărui tată a fost grec şi oare povesteşte lucruri din Asia, fireşte că te ispiteşte să-l tratezi de „oriental" şi să-i găseşti analogii în literaturile orientale. E foarte comod... Dar ceea ce trece prin toată opera lui, ceea ce se zbate în ea esLe lupta — chiar împotriva fatalităţii. Orientul nu luptă, se resemnează şi face filozofie, mai ales acel „Orient" pe care-l au în vedere cei care găsesc în d. Istrati un „oriental", în opera d-lui Istrati e o tensiune de voinţă de la început pană la sfîrşit. O tensiune care dă şi caracterul special al compoziţiei şi al stilului. E o explozie de energie, care nu vrea să se supună. O explozie, care nu degajează energia dintr-o dată, catastrofal, ci, ca esenţa într-un motor, parţial şi ritmat.

Stilul său „clasic", datorit şi lipsei de litcralurism (literaturiştii, cînd vorbesc — dar nu la cafenea : acolo sînt literaturişti : au public, au stilul... clasic, ca orice om), se datoreşte şi vieţii, care domină de aproape stilul, îl presează, nu-i dă răgaz să se lăţească verbal, vieţii intense şi pline, care dă acestui stil ceva de metal subţire, dens şi elastic.

Dar de cînd a scris *Chira Chiralina,* d. Istrati a făcut o evoluţie considerabilă. A ieşit puţin din viaţă şi a intrat simţitor în „literatură". Ce efecte va avea emigrarea asta ? Dar d. Istrati e un om matur. *Pliul* e luat deja. Poate schimbarea nu va avea efecte apreciabile.

« Presentation des Haidoucs »

în *Prezentarea haiducilor* d. Istrati ne înfăţişează -.ase haiduci, dintre care unul este o femeie, „căpitanul

C-da 7428 coala 20

lor. Desigur că în volumele viitoare, aceşti eroi vor acţiona de-a lungul uinoir intrigi, care vor forma subiectul acelor volume. Dar „prezentarea" fiecărui haiduc, din această primă parte, este ea însăşi povestirea unor întîmplări foarte „romantice", şi anume tot felul de nefericiri, individuiale cri colective, ori şi unla şi alta, care au silit pe „eroi" să ia calea codrului.

Acest volum a avut în Franţa un succes şi miai mare decît cele două anterioare. Critici foarte zgârciţi l-au primit cît se poate de bine, fără rezerve.

Volumul acesta nu este superior celor precedente, *Chira Chiralina* şi *Oncle Anghel.* Atunci de unde acest adaos de entuziasm la criticii francezi ? Noi credem că pricina acestui entuziasm deosebit stă în noutatea cu totul interesantă pentru ei a pitorescului, noutate mai mare decît în celelalte vo/lume, şi în frumuseţa acestui pitoresc. Pitoresc în subiect, în decor şi în limbă, ou un cuvînt, în toate elementele constitutive ale operei din acest volum.

Subiectele sînt populare şi, fireşte, la asemenea subiecte, şi materialul e popular românesc. Limba e, în bună parte... românească ! d. Istrati nu se sfieşte să întrebuinţeze, în franţuzeşte, cuvinte ca : mămăliga, zer, borche, gospodar, gospodărie, potera, poterache, dascăl, borangic, clacache, hora, căciula, căciula tzurcana, doina, Fat-frumos, fotta, ilick, donitza, pomojnic, circiuma, circiumar, oka, galben, gîrbaci, coconache, baci, zapciu, sluger, gheba, tchobancoutza, dor, han, handgi, mezat, calabalîc, moucheteri, beilic, patoheavoura, pezeveng, borfache, tinda, rogojina, lefedgi, chouba, capcaoune, opinci, obele, ploutache, kica, catrintza, voinic, logofăt, pacoste, itzari, imenei, buiestru, beteala, galbeni, vătaf, moşneni, patules, pogon, cojane, kelar, topouz, caftan, opincar, hazna, ispravnic, coviltir, judetz, bejenar, tzantzoche, beizade, codrou, gherghef, bărbat, rakiou etc. Dar aceste cuvinte nu sînt întrebuinţate numai o dată fiecare, ci des de tot, foarte curent. Aceste cuvinte, care împestriţează textul francez, d. Istrati ştie să le utilizeze aşa de bine, încît rareori are nevoie să le explice în note.

Nu putem rezuma aici volumul, ca să arătăm cit e de naţional materialul. Dar cuvintele româneşti înşi-

rate mai sus pot indica subiectele şi materialul, atmosfera cărţii — toate pitoreşti, noiuă, specifice.

Dar d. Istrati are un curaj mai mare, d-sa transplantează *tale quale* în franţuzeşte expresii întregi româneşti, şi ,ou aşa tact şi dibăcie, că nu are nevoie să le traducă (le pune numai ghilimele ori le subliniază), expresii frumoase •— alese cu socoteală —, selectate de un întreg popor, expresii atît de proaspete pentru francezi, „trouvailile"-uri atît de fericite pentru ei. De exemplu : un oopil din flori (fils des *ileurs),* a se duce cu domnul (laisse-moi m'en ai'leir *avec le seigneur),* a cînta pe glasul al optulea (il chante sur le *huitieme ton),* a pleca în haiducie (je pars en *haîdoucie),* a cerca marea cu degetul *(je sondai la proiondeur de la mer avec mon doigî),* pană la Dumnezeu te mîinîncă sfinţii *(jusque rhez Dieu, on peut etre devore par les saints),* banul strîngătorului în mina risipitorului *(les biens du thesaurisateur tombent toujours dans les mains du dissipateur),* a sări din lac în puţ *(sauter du lac dans le puits),* rău cu rău dar mai rău fără rău (ca va mal *avec le mal, mais cela pourrait etre pis sans le mal),* codru, frate cu românul *(le codrou irere du Roumain)* etc. Toate aceste — unele metafore, altele „cugetări" —, banale pentru noi, pentru că sînt foarte cunoscute, cît de frumoase şi cît de nouă trebuie să fie pentru străini! Ce originalitate trebuie să dea stilului...

Apoi, d. Istrati introduce în textul său poezii, *Doina, doinita, Sorcova, morcova* etc, care trebuie să facă iarăşi impresie prin originalitatea lor.

Dar, încă o dată, ceea ce putem da într-o recenzie sînt faptele, decorul — populare, vechi, autohtone.

în fond, toate aceste mijloace ale sale, material, expresii, limbă etc, nu sînt decît o avere comună, un material colectiv — viaţa, psihologia şi limba poporului ; mai mult : un material *literar* al poporului şi al scriitorilor populari. Sînt haiducii noştri, concepuţi de mintea populară şi zugrăviţi de scriitorii noştri populari. Bineînţeles, materialul e prelucrat de talentul d-lui Istrati, topit în căldura sufletului său, umanizat prin dragostea sa de oameni, prezentat cu remarcabilul său talent de povestitor şi înălţat de concepţia de viaţă a acestui justiţiar.

Dar acest talent e şi în *Chira* şi în OncVe *Angliei* (în care, să nu uităm, e mult material naţional şi popular, dar nu ca în *Prezentarea haiducilor)*. ŞI, cum am spus, acele volume nu sînt inferioare. Poate (mai ales paginile consacrate Unchiului Angheî) sînt superioare. Şi atunci, ceea ce l-a ajutat acum pe d. Istrati să obţină un triumf şi mai mare în Franţa e plusul de material naţional, de noutate şi originalitate. Dealtmintrelea, şi succesul său de la început se datoreşte în bună parte faptului că. autorul vine în scrisul său cu averea înaintaşilor săi.

D. Istrati a avut cu el nu numai talentul său, viziunea sa şi. puterea sa de expresie, ci puterea de expresie, viziunea, invenţia, estetica — talentul unui întreg popor. De aceea a plăcut şi mai mult. E triumful spiritului specific românesc în faţa criticii franceze,

E dovadă, încă o dată, că literatura universală nu are nevoie de dublete, ci de un aport original. Din volumul tradus în englezeşte de d-ra Byng, bucata care a plăcut mai mult lumii anglo-saxone a fost Moş *Nichiior Coţcariul.*

Dar, din cauza limbii, opera d-lui Istrati, atît de românească, are însuşirea curioasă de a fi literatură franceză...

Karin Michaelis

« Femei»

Cetitorul cunoaşte probabil pe autoarea romanului *Vîrsta primejdioasă*, tragedia femeii de patruzeci de ani, sau tragedia celor patruzeci de ani ai femeii.

în *Femei*, autoarea ne dă un „studiu" mai complect asupra femeii, dacă nu atît de pasionant ca Vîrsfa *primejdioasă.*

Femei este compus din scrisorile a şapte surori, schimbate între ele în curs de mai mulţi ani. Aceste surori *reprezintă* tot felul de temperamente şi caractere femeieşti — şi tot felul de condiţii sociale.

Din aceste scrisori rezultă cîteva mici romane, sau mai bine : cîteva schiţe de ramam, şi romanul unei artiste de operă.

Viaţa fiecărei femei, ca şi caracterul ei, rezultă mai întăi din scrisorile ei, şi în al doilea rînd, din scrisorile celorlalte, în care e vorba despre ea. „Compoziţia" aceasta are avantagii remarcabile : *copiază* viaţa mai bine. Pe fiecare din cele şapte femei o vedem şi din chipul cum se comportă ea în viaţă, şi din opiniile celorlalte şase despre dînsa. Aceste opinii, care contribuie la caracterizarea aceleia despre care e vorba, caracterizează în acelaşi timp şi pe cele care emit opiniile. Aşadar, redarea unui tip prin reprezentarea lui şi prin repercusiunea lui în alte tipuri — fiecare tip văzut din diferite puncte de vedere, privit prin prizma umor temperamente şi mentalităţi diferite între ele.

Compoziţia aceasta a impus autoarei crearea a şapte stiluri scrise, deosebite, ceea ce presupune un talent mult mai mare decît dacă stilul fiecărei din cele şapte femei ar fi rezultat (ca în alte romane) din vorbirea lor. Aici, autoarea a fost silită să creeze şapte stiluri epistolare, absolut deosebite unul de altul şi concordante cu natura fiecărei din cele şapte femei, cu temperamentul

ei, cu cultura ei, cu preocupările ei, cu clasa ei socială (căci, deşi surori, viaţa le-ia împrăştiat în categorii sociale foarte diverse şi îndepărtate una de alta).

Din toate aceste mici romane, rezultă un fapt constant : că bărbaţii, în raporturile lor ca bărbaţi cu femeile, sînt întotdeauna stupizi, neînţelegători, stîngaci şi că n-au dreptate niciodată. Dar aceasta rezultă Vlin fapte, şi rezultă cu necesitate, căci autoarea ştie să prezinte realitatea astfel încît să-şi ilustreze tema perfect. Şi, bineînţeles, această feministă e destul de inteligentă şi fină, ca să mu creeze femei îngeri (şi nici bărbaţi monştri). Femeile din acest roman au şi ele tot felul de defecte şi de ridicole, iar bărbaţii nu sînt lipsiţi de calităţi.

Am scris cuvîntul „feministă". Dar feminismul acestei scriitoare e de un gen special, un feminism psihologic, şi nu social. Acest feminism este întotdeauna starea de suflet a unei femei înzestrată cu un puternic temperament feminin, temperament care (cum se vede şi din alte scrieri aile autoarei) caracterizează psihologia acestei scriitoare. între o astfel de femeie şi între bărbat se naşte întotdeauna acel raport care s-a numit „duelul dintre sexe". Feminitatea puternică este, în adevăr, întotdeauna în luptă cu masculul. Sensibilitate la, să-i zilcem, eternul maisculin, cochetărie defensivă provocantă faţă de agresor, în sfârşit, o întreagă politică şi diplomaţie cu adversarul, plină de suspiciuni, ca orice politică de acest fel. Concepţia despre bărbat a unei astfel de femei va trebui aşadar să fie acest feminism psihologic, deosebit radical de feminismul propriu-zis, care vede în bărbat un tiran social. Femeia de rasă din Karin Miehaelis apare şi mai bine din *Vîrsta primejdioasă,* femeie pană în vîrful unghiilor şi în acelaşi timp foarte inteligentă, de o inteligenţă rece, am zice masculină, dacă n-ar avea acea fineţă caracteristic femeiască.

în *Femei* inteligenţa aceasta apare în inteligenţa acelor femei din cele şapte care sînt concepute ca inteligente ; se vădeşte în crearea inteligenţii obtuze a acelora concepute ca atare ; se manifestă peste tot în construirea romanului — în combinarea savantă şi dibace din punctul de vedere al scopului urmărit.

Iar feminitatea relevată mai sus devine o însușire creatoare, manifestă nu numai în vibrația feminină pe care o acordă unora din cele șapte surori, dar și în paza autoarei de a da pe față secretul ultim al sufletului femeiesc, ceea ce este o calitate într-un roman. Am spus aiurea că în afacerile de sentiment femeile, conștient și inconștient, își țin jocul ascuns față de bărbat. Acest secret îl păstrează și scriitoarele cînd sînt femei de rasă, adică femei în adevăratul înțeles al cuvîntului. Și-l păstrează chiar și pe socoteala eroinelor lor. Altfel, și-ar trăda sexul, ar deroga de la obligațiile spiritului de corp, ceea ce ar fi. uin defect estetic, dar un cîștig pentru știința sufletului, căci numai o femeie ar putea să ne spună bine ce se petrece în sufletul femeiesc. Dar acest lucru nu-l va face niciodată o femeie. Nu cred să fi existat \'reodată o femeie adevărată care să fi spus — în viața reală ori în literatură tot ce se petrece în sufletul ei. Numai bărbații spun tot femeii iubite, confidenților, cetitorilor, lumii întregi. Sînt și femei care, pană la un punct, dar numai pană la un punct, se destăinuesc, dar acele femei nu fac parte din cele mai feminine — și destăinuirea lor nu aduce o lumină apreciabilă asupra sufletului femeiesc.

în *Femei,* acele care-și scriu sînt surori, unele sînt expansive, mai ales eroina principală, aceea a cărei viață e mai amoroasă, și totuși nici ele nu-și spun tot, pentru că sînt femei. Sau, dacă voiți, autoarea nu... le lasă să spună tot, pentru că e femeie.

Din toate aceste șapte surori, una singură reușește bine în viață, cea mai simplă, o moașă. O femeie bună, îndatoritoare la extrem, care trăiește pentru alții. Aceasta e fericită și ca femeie. Bărbatul ei e un lucrător, om simplu și el. E o „filozofie" a vieții în această idee a autoarei. Această femeie e însăși simplicitatea sufletească, muncește pană la extenuare, trăiește pentru alții, iar amorul în viața ei e un lucru secundar, ca și pentru bărbatul ei. E secundar și din cauza vieții ei și din cauza firii ei. Și mici vorbă nu poate fi între ei de amorul „cel mare", de „duelul dintre sexe". Așadar, acești doi oameni nu se devorează nici într-un senz. Din toate aceste cauze, femeia aceasta e fericită.

«Voica»

In genurile în care este de ajuns inteligenţa, ştiinţa, ori sentimentul, cineva poate ajunge pană la treptele supreme ale producţiei ştiinţifice ori literare chiar în prima tinereţă. De aceea ştiinţă, filozofie, poezie, critică estetică, toate de primul rang, pot fi semnate şi de oameni subt treizeci de ani. Inutil să mai cităm nume.

Cînd însă e nevoie de o lungă observaţie personală, genul nu poate fi cultivat cu succes decît de oameni maturi. Şi singura observaţie, care cere timp lung şi nu poate fi împrumutată de la alţii, e aceea a vieţii sufleteşti, a altora şi a noastră proprie, materialul romanului, aii criticii psihologice şi al oricărui gen care-fl re de obiect omul moral concret şi divers.

Iar pe lîngă o îndelungată observaţie, mai e nevoie şi de un timp îndestulător, pentru ca observaţia să se lămurească, să se organizeze, să se poată produce acele generalizări, acele rezumate şi acele concluzii care sînt ca nişte precipitate psihice.

Cel mai mare analist al sufletului în literatură, Marcel Proust, a cărui serie A *la recherche du temps perdu* este „compendiul" cel mai bogat şi mai dens de stări sufleteşti, la douăzeci şi cinci de ani *(Les Plaisirs et les Jours)* era deja un scriitor fin, subtil, înflorit, preocupat de probleme sufleteşti, chiar de unele tratate mai tîrziu în A *la recherche* dar încă liric, „poetic", un seriilor uneie" ira-
^<ui Liiziiu in *A la recherche* clar încă liric, „poetic", un scriitor ca mulţi alţii, foarte talentat. Ce departe e încă de Du *cote de chez Swann,* apărut cînd trecuse de patruzeci de ani. Chiar şi stilul e altul, cu totul deosebit. La douăzeci şi cinci ele ami, cînd nu observase mult viaţa şi nu pătrunsese adine în propriu-i suflet, dealtfel mai simplu, stilul lui era ca al oricărui alt scriitor, adică norma! („bun", ar zice cei cărora nu le place stilul de mai tîrziu). Stilul cellalt, al operei

capitale, stilul „Proust", cu fraze lungi de tot, cu paranteze în paranteze, extrem de analitic şi extrem de sintetic, atît de adecvat fondului, atît de perfect deci, a venit atunci cînd a avut de transcris cea mai complicată psihologie care a răsărit vreodată din materia vie.

Istoria literaturii ine arată că mulţi scriitori, ajunşi mai tîrziu romancieri mari, au tipărit in prima tinereţă romane, pe care apoi le-au lăsat uitate.

Dar există, fireşte, şi excepţii, cum a fost apariţia lui Radiguet (excepţie fără precedent), care, *pentru vîrstă lui,* a fost un fenomen. Cu inteligenţa, talentul şi curiozitatea lui psihologică, ar fi ajuns desigur la opere capitale, după ce ar fi trăit şi ar fi observat viaţa.

Această... introducere are de scop să explice „cazul" *Voicăi,* pe care am tipărit-o aici *K*

Noi nu avem obiceiul să însoţim de laude ceea ce publicăm în corpul revistei. Acum derogăm de la. regulă. Se va vedea pentru ce.

Mai făcînd încă o excepţie de la obişnuinţele noastre, vom aduce amănuntul biografic (rugăm pe autoare să ne ierte) că domnişoara Henriette Yvomne Stahl, pe trei sferturi franceză, restul de pe malul cestălalt al Rinului, şi citadină cît poate fi cineva, este abia în anii primi ai tinereţii.

Şi totuşi, *Voica* este una din cele mai bune bucăţi din literatura română cu subiect din viaţa de la ţară.

Că se va fi observînd efectul puţin prielnicelor condiţii ale autoarei pentru crearea unei astfel de opere — se poate. Dar observaţia sigură, culoarea locală, autenticitatea tipurilor, dialogul exact ca psihologie şi limbă, dramatismul rezultat din conflicte sufleteşti ; atitudinea autoarei faţă de tipuri, obiectivă, imparţială şi comprehensivă, iată atîtea calităţi de primul rang al acestui mic roman.

Să se observe că autoarea a păstrat ţăranilor toată brutalitatea, tot egoismul nemeşteşugit al omului primitiv •—• că sînt redaţi cu putere ca atare —, şi totuşi îi „înţelegem". în conflictul dintre bărbat şi femeie,

' Revista *Viaţa românească.* [Romanul Voica s-a publicat în *Viaţa românească,* numerele 9, 10 din 1924.1

autoarea, rămînînd obiectivă, adică fără să intervie, a ştiut să laratte, ca toţi adevăraţii creatori de viaţă — ca scriitorii ruşi, de pildă —, că amîndoi au dreptate, ori că amîndoi sînt vinovaţi, pentru că, cu un instinct sigur, a ştiut să vadă şi să ne facă să vedem motivele fiecăruia.

Romanul acesta ţărănesc este o noutate în genul lui, prin lipsa de idealizare, prin lipsa de ponegrire, prin cruzimea cu care e redată „sălbătăeia" ţăranului, *alaiuri* cu înţelegerea ei, deci cu iertarea ei.

Eminescu

Note asupra versului

în evoluţia lui Eminescu de la 1870 pană la 1883, se disting două faze: întâia, pană 'la 1879, a doua, de aici încolo[1]. Primul caracter vizibil pentru toată lumea — fiindcă e cel mal superficiali — este imperfecţiunea formei (cu privire la limbă şi la versificaţie) în faza întăia şi desăvârşirea ei în faza a doua. Dar deosebirea dintre aceste faze e mult mai profundă.

în faza întăia, deşi concluzia poeziilor cu caracter filozofic şi social este pesimistă, Eminescu face totuşi concesii concepţiei contrare, dîndu-i oarecum cuvîntul, punînd problema vieţii şi din punct de vedere optimist. Aceste poezii se înşiră între *Mureşanu* (poezie din 1869, nepublicată de el), în care, cum spune într-o notă adăogată mai tîrziu, nu era încă „rănit de îndoială", şi *Rugăciunea unui dac,* din 1879, prima poezie unde optimismul nu mai are cuvînt.

în *Epigonii,* Eminescu cîntă idealismul optimist ai generaţiei anterioare •— idealism filozofic şi social -..... şi, apoi, silit oarecum de evidenţă şi cu regret, se declară pesimist.

în *Mortua est!,* chiar în *Mortua est!,* pe care, cum am spus de atîtea ori, o cred mai mult o „compoziţie" retorică şi exagerată în pesimismul ei, Eminescu ezită între „A fi sau a nu fi".

în *înger* şi *demon,* idealizează pe revoluţionarul optimist, apoi constată că visul lui este irealizabil, şi, înainte de moarte, „îngerul" îl împacă pe „Demon" prin amor.

[1] La 1879, Eminescu are treizeci de ani, culmea — „amiaza" vieţii. Pe de altă parte, redactor de doi ani la *Timpul* în Bucureşti, împrejurările vieţii sale sînt cu totul deosebite de cele de altădată.

în *Împărat şi proletar,* Eminescu scrie cîteva pagini de admirabilă poezie revoluţionară — şi apoi dă cuvîntul împăratului, care constată iremediabila mizerie a omenirii.

Prima poezie în care atitudinea optimistă e absentă este *Rugăciunea unui dac,* din septembrie 1879. (Şi fiindcă pentru uşurinţa discuţiilor ce urmează trebuie să fixăm, fie şi cam arbitrar, începutul fazei a doua, începutul îl va forma această *Rugăciune.)*

Atitudinea optimistă va fi absentă de aici încolo în toate poeziile filozofice : *Scrisorile I şi IV* (Mircea, din *Scrisoarea III,* amorul medieval, din *Scrisoarea IV,* sînt idealizarea trecutului, sentiment eminamente pesimist, şi nu cuvîntul acordat atitudinii optimiste), *Glossa* şi *Oriclte stele...*

Cu privire la poezia erotică, vom observa că în faza primă Eminescu este mult mai puţin preocupat de amorul său decît în faza a doua. în această fază, are multe poezii obiective : *înger şi demon, Făt irumos din tei, Călin, Strigoii, Povestea teiului.* Iar în poeziile subiective, *înger de pază, Noaptea, Sara pe deal, Dorinţa, Povestea codrului, Singurătate,* la care se poate adăoga şi *Pajul Cupidon,* — cîntă adesea (şi uneori chiar idilic) iubirea fericită.

Poeziile în care dragostea nu e fericită sînt puţine, iar tonul lor nu e nici amărăciunea, nici deprimarea, ca în faza a doua : *Floare albastră, Lacul, Pe aceeaşi ulicioară.* (Ultima, cu un caracter mai elegiac, e de la sfîrşitul fazei întăia.) Iar *Venere şi madonă* e o poezie de învinuiri şi de împăcare, mai degrabă o poezie de fericire.[1] O singură poezie din această fază, de pe la sfîrşitul ei, este profund elegiacă : *Departe sunt de tine...*

în aceste poezii, Eminescu înamorat, ca toţi tinerii, mai mult de amor decît de femeie, cîntă mai mult amorul decît femeia. Note care să concretizeze o fiinţă feeiască şi care să motiveze pasiunea, un element *realist* oare să indice peripeţiile morale ailie unui amor —• îndoială, speranţă, triumf, gelozie etc, cum sînt (citez din poezii din faza a doua) :

[1] Vezi, la sfîrşitul volumului, Anexe, I.

Abia atingi covorul moale,
Mătasa sună sub picior,
Şi de ta creştet pîn-în poale
Pluteşti ca visul de uşor.

Din încreţirea lungii rochii
Răsai ca marmura în loc.

Deodată trece-o cugetare
Un văl pe ochii tăi fierbinţi,
E-ntunecoasa renunţare,
n umbra dulcilor dorinţi.

ori :

Te duci şi ani de suferinţă
N-or să Le vază ochi-mi trişti.
Înamoraţi de-a ta fiinţă
De cum zîmbeşti, de cum te mişti.

în faţă farmecul palorii
Şi ochi ce scînteie de vii

— astfel de note sînt foarte rare in poeziile erotice subiective din faza întăia. Şi absente în poeziile cele mai caracteristice ale acestei faze. în aceste poezii, elementele concrete se reduc la „părul galbăn" şi „ochii albaştri". Dar aceste elemente sînt nişte *generalităţi,* toate femeile sînt blonde în versurile şi în proza lui Eminescu (afară de femeia din *Venere şi madonă,* care are „ochii negri", şi de Malcatum, din *Scrisoarea III).* Şi chiar dacă aceste elemente s-ar datora unor atribute ale unei femei reale, ele au devenit Ia Eminescu simple elemente poetice, un decor al poeziei sale închinate amorului.

Sentimentul iubirii, în faza aceasta, e mereu amestecat cu sentimentul naturii. Aceste sentimente se cheamă unul pe altul. Uneori nici nu poţi hotărî bine dacă aceste poezii sînt imnuri închinate naturii ori iubirii, în orice caz, e greu de spus care din aceste două realităţi 1-a inspirat mai mult pe poet : ca de pildă în *Povestea codrului,* în *Lacul* şi chiar în *Dorinţa.*

în faza a doua, poezia erotică nu mai are acest caracter. Acuma poezia erotică e pur subiectivă ; e o poezie de regret, uneori amar şi în parte de analiză

psihologică. Acum Eminescu iubeşte femeia, şi nu amorul. A.cum Eminescu defineşte amorul „un lung prilej pentru durere". (Poezia Ce e *amorul ?* este definiţia dată amorului în faza a doua. In faza primă, îl defineşte în poezia *Pajul Cupidon* ; aici amorul e un zeu binevoitor.) Iar sentimentul naturii apare rar şi puţin în poeziile acestea de dragoste. (Psihologismul exclude natura în orice gen literar.)

Cînd însă, ca în *Lasă-ţi lumea..., Somnoroase păsărele* şi *Freamăt de codru,* Eminescu părăseşte elegia, reia poezia de fericire, de chemare, de blîndă melancolie din faza primă, natura devine *iară';.!* element esenţial în poezia sa erotică, *(freamăt de codru* e una din acele poezii despre care spuneam mai sus că e greu să hotărcşti dacă au fost inspirate mai niull de natură sau de iubire.) în aceste poezii, Eminescu chită *iarăşi* mai mult amorul decît femeia. Şi — dacă ni se iartă acest pedantism — să se mai observe că în cîteva poezii din această fază a doua, ca *Adio* sau Cînd *amintirile...,* care, din punctul de vedere discutat, ţin calea mijlocie între poeziile de tipul elegiei *Te duci...* şi cele de tipul chemării la fericire *Lasă-ţi lumea...,* natura nu e absentă, dar intră într-o proporţie mai nucă — aşa de mult toate aceste elemente sînt strîns legate unele de altele, de interdependente.

în privinţa formei, vom observa că (din cauza fondului aşa cum l-am definit mai sus) stilul poeziei erotice din faza întăia e mai colorat, mai *image,* pe cinci în faza a doua e mai simplu, mai direct (stilul care convine psihologismului) — fapt pe care îl poate constata orice cetitor. Căci dacă în opera lui Eminescu din prima fază domină imaginaţia romantică, în cea din faza a doua domină sensibilitatea romantică. Acest caracter dă o notă mai realistă fazei a doua — „realism" care se manifestă subt diferite forme : psihologismul, prezenţa feminităţii concrete, lipsa naturii, stilul mai simplu etc.[1]

Bineînţeles, în poezia obiectivă din faza a doua — amorul romantic medieval de la începutul *Scrisorii IV,* paginile epice de la începutul *Scrisorii III* —, stilul, adecvat fondului, este iarăşi ornat. Şi tot aşa în

[1] Vezi, la sfîrşitul volumului, Anexe, II.

pasagiile filozofice, unde stilul colorat are funcţiunea de a poetiza fondul, prozaic prin natura lui abstractă.

în privinţa sentimentului naturii şi a picturii ei, vom observa că în prima fază Eminescu este mai obiectiv, mai *dezinteresat.* E drept, el nu are nici un pastel, nici o poezie consacrată numai naturii. Dar, cum am văzut, în poeziile lui de dragoste subiectivă natura adesea •— dacă nu primează — e pe acelaşi plan cu dragostea. Iar în poezia obiectivă, unde natura e un cadru, cadrul ia adesea proporţii întinse, ca de pildă în *Călin,* în partea finală.

în faza a doua, natura este întotdeauna în funcţiune de sentiment şi foarte adesea expresia stărilor de suflet. în orice caz, este cadrul strict necesar al vieţii.

Din punctul de vedere al realizării picturale, în faza a doua constatăm mai multă disciplinare, mai multă fermitate în desen.

Cele spuse pană aici, care urmează să fie dezvoltate altădată, trebuie considerate ca o introducere la ceea ce urmează.[1]

Am schiţat deosebirea de fond dintre poeziile orotice din prima şi din a doua fază. La această deosebire de fond corespunde, cum am spus, o deosebire *de* stil, dar corespunde şi o deosebire de ritm.

Poeziile de efuziune, de fericire, de chemare, cu element idilic etc, simt scrise în ritmul trohaic; cele elegiace, analitice, în ritm iambic. Excepţiile confirmă regula, de data asta, în chip strălucit.

în prima fază, Eminescu are numai o singură poezie erotică deznădăjduită, deprimantă. E *Departe sunt de tine...,* şi e singura poezie erotică din acea fază scrisă în metrul iambic. (Expresia „metru", deşi improprie, o prefer ca mai obişnuită.)

Dar — fapt şi mai interesant •— această poe/ie, despărţită în *Convorbiri...* (ca şi în manuscris) cu trei steluţe de *Singurătate,* aşadar această a doua parte a *Singurătăţii,* e scrisă în metrul iambic, pe cînd prima

[1] în *Spiritul critic...* am deosebit existenta unor faze şt în privinţa atitudinii sale faţă cu problema limbii literare, a literaturii şi a politicei.

parte, *Singurătatea* propriu-zisă, e în metrul trohaic. Şi-n adevăr, *Singurătate* nu are nimic elegiac, e o poezie de blîindă melancoiiie şi la urmă de fericire, pe cînd *Departe sunt de tine...* (adică partea a douia a *Singurătăţii)* e o elegie deznădăjduită.

Excepţiile din faza a doua confirmă regula toi. atît de bine. Din numeroasele poezii erotice din această fază, numai patru sînt scrise în metrul trohaic : *Freamăt de codru, Lasă-ţi lumea... Somnoroase păsărele* şi *Kamadeva,* trei poezii de fericire, ori de chemare, ca cele din faza primă, şi una, *Kamadeva,* de o natură mai specială, în care poetul declară că vrea să-şi vindece sufletul cu „durerile iubirii" şi care nu este o elegie. Cele trei dintăi, de aceeaşi natură, prin fondul lor erotic, cu cele din faza primă, se a-samănă cu ele, cum am văzut, şi prin aceea că au în conţinutul lor un bogat element de natură. Aşadar: fericire, îmbinare cu sentimentul naturii, metru trohaic...

Revenim la faza primă. Am văzut că două poezii grupate subt acelaşi titlu au metrul deosebit din cauza deosebirii de conţinut. Să mai facem un pas. Iată două poezii gemene, scrise în acelaşi timp, publicate la distanţă de o lună, bucăţi de acelaşi gen (poeme epice) *Călin* şi *Strigoii. Călin,* poem de fericire, e trohaic. *Strigoii,* poem funebru, este iambic.

Aşadar, din faza primă pană acum : două bucăţi iambice, *Departe sunt de tine...* şi *Strigoii,* ambele să le zicem deprimante, triste.

în această fază primă mai există încă două poezii în metru iambic : *Melancolie* şi *Împărat şi proletar.* Amara, profunda elegie *Melancolie* trebuia să fie mimaidecît în metru iambic. Iar *împărat şi proletar* e poate poezia cea miai pesimistă a 3ui Eminescu.

Ne rămîne să explicăm *Epigonii.* Poezie pesimistă, şi totuşi în metru trohaic. Aş putea spune că în lumea sufletească nu există, cel puţin aparent, un determinism riguros ca în lumea fizică. Dar *Epigonii* încep şi continuă mai mult de jumătate de poezie cu efuziuni lirice, cu ditirambe la adresa predecesorilor, ceea ce, cum am văzut, cere ritmul trohaic. Şi era imposibil ca, *în continuare,* de la „Iară noi, noi epigonii". Eminescu să schimbe ritmul, mai exact : *să se schimbe* ritmul, căci toate conformările acestea ale

ritmului la fond sînt naturale, nu le potriveşte anume poetul. Tocmai în această adaptare inconştientă stă importanţa faptului relevat de noi. E vorba de intimintatea actului spontan de creaţie.[1]

Din cele de sus rezultă că, cu puţine excepţii, care confirmă perfect regula, ritmul fazei întăia e trohaic.

Revenim la faza a doua. în faza aceasta (poeziile de la *Rugăciunea unui dac* pană la Kamadeva), avem treizeci de poezii în metru iambic, şi numai nouă în metru trohaic. în metru iambic sînt toate poeziile de iubire (vestitele elegii), afară de cele patru discutate mai sus (clare nu-s elegii), apoi Mai am un *singur dor* In toate variantele, poezii de moarte, Se 5a/e *miezul no,:\i...,* pesimism şi moarte, Cu mine */Jlele-ţi adăogi...,* contemplare pesimistă. Aşadar : elegia, deprimarea, pesimismul cer metrul iambic, care e metrul fazei a doua.

Să discutăm excepţiile, adică poeziile in metru trohaic, din această fază. *Scrisorile* sînt pesimiste, în diferite grade şi din diferite puncte de vedere, dar tonul lor este satiric, sarcastic, vehement, este în genere viu, afirmare puternică de viaţă. în *Scrisori* nu. e tînguire, nu e descurajare, nu e *deprimare* decît pe alocurea. Deci trebuie să aibă metrul trohaic. Afară de asta, invocarea lunii şi descripţia peisfagiilor de Ja *începutul Scrisorii î;* evocarea adolescenţei din *Scrisoarea II*; Biafcazid, Mircea, Rovine *(prima* jumătate a *Scrisorii III)*; amorul medieval fericit (jumătatea *primă* a *Scrisorii IV)* sînt elemente eminamente „trohaice". Dar încă o dată : tonul *Scrisorilor,* efuziunea de sentimente, şi de sentimente vii, vehemente, mai ales indignarea, lipsa de deprimare cer, în economia poeziei eminescene, metrul trohaic, căci, peste toate şi mai presus de toate, este determinant tonul psihic. *Criticilor mei,* invectivă, atac, „satiră", intră în categoria *Scrisorilor.*

Tot o excepţie e *Glossa.* Pesimistă, şi totuşi în metru trohaic. Ar putea să fie o excepţie adevărată. Cred însă că tonul sentenţios al poeziei (prima strofă e compusă numai din sentinţe proprlu-zisc) a, dolermi-

1 în *Singurătate* s-a schimbat ritmul, căci partea a doua *(Departe sunt* de tine...; o o altă poezie - are şi alta măsura.

C'-iia 7428 coala 21

nat ritmul trohaic, căci, cum vom vedea, troheul e mai viu şi face impresia că e mai scurt decît versul iambic de aceeaşi măsură. Şi condiţia sentinţei e scurtimea. Afară de asta, *Glossa* e, desigur, catehismul pesimismului moral, dar acest catehism este formulat şi expus cu o neobişnuită vigoare afirmativă şi poezia are un ton agresiv-satiric — element care checund troheul. Voi adăoga că Giossa *acceptă* viaţa şi, tocmai dă regule pentru viaţă — ca şi *Aforismele* lui Sehopenhauer.

E mai greu de explicat pentru ce *Diana* e în metru iambic. Aş prefera s-o consider îm adevăr ca o abatere de la regulă. Ar trebui să mă bucur chiar că întîmpin şi excepţii, căci altfel analiza mea îmi dă o dreptate care poate părea suspectă. Şi totuşi, probabil că iambul din *Diana* nu e cu totul independent de forma interogativă a acestei poezii.

Adecvarea ritmului la idee dovedeşte perfecta corespondenţă dintre formă şi fond în poezia lui Eminescu, face mărturie de talentul lui, de seriozitatea şi sinceritatea poeziei lui — a inspiraţiei şi creaţiei.

Dacă am găsi excepţii *adevărate,* aceasta ar putea dovedi ipoteticele abateri de la determinism din lumea morală (în realitate, probabil neputinţa noastră de a-l descoperi acolo unde fenomenele morale sînt foarte complicate), dar ar putea fi şi o dovadă de slăbiciune a acelei poezii care face excepţie, ar putea însemna că forma ei nu este adecvată fondului. Din acest din urmă punct de vedere, explicarea dată de noi excepţiilor — aparente •— este confirmarea talentului nedezminţit al lui Eminescu.

Cele două faze ale poeziei lui, marcate prin deosebiri în concepţia vieţii, în sentimentul iubirii şi al naturii, în stil etc, se marchează şi prin deosebirea de ritm. Şi am văzut că atunci cînd într-o fază apar elemente din altă fază — şi apar toate deodată, căci sînt interdependente —, ele simit însoţite şi de ritmul fazei corespunzătoare. *Lasă-ţi lumea...,* de pildă, din faza a doua, poezie de fericire (o altă ediţie a *Dorinţei* din faza întăia), conţine natură, ca şi *Dorinţa,* şi e în metrul trohaic ca şi *Dorinţa.*

Troheul, mai simplu (e metrul versului popular), mai alert, mai repede, e la Eminescu metrul stărilor de

suflet mai optimiste, mai romantic-idealiste, mai juvenile, al versurilor în care viaţa se afirmă. Iambul, mai grav, mai încet (în muzică durata este un mijloc de a reda tristeţa), e metrul pesimismului, al deprimării, al analizei.

Venea plutind în adevăr

e mai puţin alert şi viu decît

Sara vine din arinişti,

deşi ambele versuri au acelaşi număr de silabe şi acelaşi raport numeric între accentele principale şi cele secundare.

în poezia lui Eminescu, un anumit fond cerînd, provocînd un anumit ritm, nedezminţita adecvare a formei la fond e *probată obiectiv* — lucru greu în estetică. Se ilustrează aşadar *cu fapte* că creaţia lui Eminescu nu are nimic din ceea, oe s-a numit muncă-exerciţiu, „compoziţie", că e fapt profund biologic.

Iar această corespondenţă perfectă dintre idee şi sonoritate — şi vom vedea că ea nu se mărgineşte numai l,a ritm — este una din cauzele impresiei rare pe care o dă poezia lui Eminescu.[1]

Dar forma lui Eminescu are — în sfera fiecărui ritm — şi alte diverse adaptări la fond.

Mai întăi, fireşte, variaţia măsurii în conformitate GU fondul poeziei. Cînd fondul e mai complicat, versul este mai lung. Aceasta se înţelege de la sine şi este o observaţie care se aplică la orice colecţie de poezii. E interesant să ne oprim asupra unor măsuri excepţionale din opera lui Eminescu. Aşa, de pildă, el are numai o poezie în versuri de şase silabe (cele mai scurte versuri ale lui, afară de versurile-sfîrşit de strofă din două poezii şi de unele versuri din bucăţile rămase la moartea lui în manuscris): Mai am *un singur dor,* în toate variantele, poezie funebră (şi, fireşte, în metru iambic). Şi singura poezie subiectivă cu adevărat funebră, căci în O, *mamă...,* poetul nu cheamă moar-

[1] în discuţiile de mai sus n-am ţinut samă de poeziile Morfun es(.', *înger de pază, Sara pe deal, Odă. (In metru antic),* scrise în alte ritmuri, excepţionale în poezia lui Eminescu, şi nici de poeziile „în formă populară", pn'n *deiiniţie* trohaice, care dealtfel ar confirma regula.

tea, nici n-o idealizează. Scurtimea aceasta redă aici perfect simplicitatea gravă a sentimentului, tonul minor al stării sufleteşti, oboseala şi detaşarea de viaţă. Poate cineva concepe *Mai am un singur dor* în versuri lungi ? Versurile, cu cît sînt mai lungi, cu atîta sînt mai mult „literatură" şi retorică.

in Pe *lîngă plopii iară soţ,* versurile de opt silabe (obişnuite în poezia lui Eminescu) alternează cu cele de şase silabe. Versul de şase silabe, „scurt şi cuprinzător", corespunde mereu în această poezie cu ceea ce e mai frapant, cu ceea ce are în adevăr la inimă poetul, cu ceea ce parcă ar vrea să sublinieze, cu „încheierea" versului anterior :

Pe lingă plopii fără soţ
Adesea am trecut ;
Mă cunoşteau vecinii toţi —
Tu nu m-ai cunoscut.

La geamul tău ce strălucea
Privii atît de des ;
O lume toată-ntelegea —
Tu nu m-ai înţeles.

De cite ori am aşteptat
O şoaptă de răspuns!
O zi din viaţă să-mi fi dat,
O zi mi-era de-a/uns ; etc.

Un alt mijloc de adaptare a formei la fond sînt anumite combinaţii metrice.

în Mai *am un singur dor,* versurile fără soţ din fiecare strofă sînt compuse din iambi, iar versurile cu soţ, din amfibrahi (iambi abundenţi) :

Mai am-un sin-gur dor
In liniş-lea sării ele.

Prin această alternanţă, oboseala şi detaşarea sînt redate şi mai bine.

în *Sara pe deal* (Saira pe dieial //buciumul — sună 1
cu — jale) combinarea de picioare : coriamb, dactili, troheu este în bună parte elementul care dă acestei poezii de fericire o notă de duioşie şi de *morbidezza,* adică farmecul ei straniu.

Dar factorul auxiliar cel mai important al ritmului e proporţia dintre accentele principale şi cele secundare ale versului şi poziţia lor pe cuvinte (fapt care clă poetului posibilitatea să se mişte cu toată libertatea şi să realizeze tot felul de combinaţii în „schema" trohaică sau iambică),

în versul subliniat :

Icoana stelei ce-a murit
Încet pe cer se suie •—

ritmul iambic şi maximum de accente principale (ale vorbirii) din versul subliniat, toate pe sfîrşit sau aproape pe sfîrşit de cuvinte, şi faptul că acest vers, mai scurt ca măsură decît precedentul (care, din punctele de vedere discutate, îi serveşte ca piesă de comparaţie), are, totuşi, tot atîtea accente principale ca şi acela — toate acestea *suie* steaua tot mai sus cu lineare iamb, adică cu fiecare silabă accentuată. Cetiţi, şi veţi simţi cum steaua se suie pe iambi ca pe nişte trepte.

în versul subliniat :

Înălţimile albastre
Pleacă zarea lor pe dealuri,

troheii, cu maximum de accente principale (pe cînd în versul prim sînt numai două) şi toate pe începutul cuvintelor, aşadar scoborîrea (repetată pe fiecare sfîrşit de cuvînt) de la accent principal la neaccent, coboară zarea •— fot mai jos şi treptat •— pe dealuri.[1]

Efecte mari scoate muzica din sufletul lui Eminescu din rimă.

Dar mai înainte de toate, trebuie să observăm că Si în privinţa rimei există două faze în evoluţia lui Eminescu — iar aceste două faze corespund exact cu fazele constatate pană acum.

în primul rînd, frecvenţa rimelor.

Poeziile cu versuri lungi au, fireşte, toate versu-
1 rile rimate. în privinţa poeziilor cu versuri scurte, adică marea majoritate a poeziilor luj Eminescu, constatăm că de la 1870 şi 1879 (faza primă) în toate poe-

1 Bincînlolos că scoborîrea o dată do înţelesul cuvintelor. Ritmul numai ajută la producerea impresiei. Acela,, ritm poate ajuta altă impresie.

ziile (cu două excepţii) din cele patru versuri ale strofei rimează numai două; iar în faza a doua (cu trei excepţii) rimează toate versurile strofei. Aceasta dovedeşte că în faza a doua forma e mai artistică. Eminescu îşi impune greutăţi mai mari — căci versurile mici şi toate rimate sînt o „formă" draconică.

Strofa :

Căci unde-ajunge nu-i hotar,
Nici ochi spre a cunoaşte,
Şi vremea-ncearcă în zadar
Din goluri a se naşte —

în care Eminescu formulează nici mai mult, nici mai puţin decît geneza timpului, e alcătuită din cîteva cuvinte, grupate în patru unităţi mici, compuse dintr-un număr fix de silabe, orînduite conform unui sistem fix de accentuare şi terminate cu sunete care să dea rime. Şi toate acestea realizate într-un spaţiu infim, în care să se poată mişca poetul spre a îndeplini aceste condiţii grele.

Cînd rimează numai două versuri din cele patru ale strofei — cînd, în realitate, cele patru versuri mici sînt două mari —, poetul are mai multă libertate de mişcare, spre a muta cuvintele, ca să obţie ritmul şi rima.

în al doilea rînd, calitatea rimelor.

în faza primă, Eminescu are adesea asonante în loc de rime. în faza a doua — foarte rar.

Unui lector din Muntenia, această afirmare i se va părea neadevărată, pentru că rimele moldoveneşti i se vor părea asonante.

Dar poezia este o artă a auzului, nu a văzului. Şi pentru urechea lui Eminescu : *cr'mguri-singuri* (moldoveneşte : singuri), *înghet — dimineţi* (mold. : *diminet), cireş* — ieşi (mold. : *ieş), ochelari — cîntar* (mold. popular ; *cîntari(u), isteţ — musteţi* (mold. : *musleţ), colţ — bolţi* (mold. : *bolţ), faţă — braţe* (mold. : — *braţă), bujori — pînditor* (mold. popular: *pînditori(u)* etc. sînt rime. Ele sînt asonante numai în limba literară.[1] Apoi, Eminesciu mai are 'două, 'trei rime populare — ca în poezia populară din toată Dacia — care

[1] De unde urmează că în pronunţarea lui Eminescu : *lemn* — semn (mold. *sămn), sicriu — ţiu* (mold. *ţiu)* sînt .. . asonante.

cad pe silabă intonată cu accent secundar, ca de pildă : asta e — urmele, ori : totuşi e — asemene.

Lipsa de asonante, în faza a doua, arată iarăşi un progres artistic.

Mai departe, şi tot din punct de vedere calitativ, dar în altă privinţă :

Eminescu este cel dintăi poet român care face din rimă un scop şi un lux. El nu se mulţumeşte să „găsească" rima, el vrea ca rima să fie, prin ea însăşi, un element estetic al poeziei.

în rima lui se întîlnesc, pe cît e posibil, noţiuni cît mai deosebite, un substantiv concret cu unul abstract, un neologism cu un cuvînt băştinaş, un nume propriu cu unul comun, două „părţi de cuvînt" deosebite, un cuvînt compus din mai multe cu unul simplu etc.

Rimele uşor de obţinut, rimele uzitate, rimele banale nu frapează inteligenţa, cu alte cuvinte, atenţia şi, prin aceasta, nici urechea.

în faza primă, Eminescu are rima excelentă. Dar are mai rar rima de lux, surprinzătoare, strălucitoare.

Aceste rime sînt caracteristice fazei a doua — un alt progres artistic de la o fază la alta — şi mai ales (şi vom vedea pentru ce) *Scrisorilor.*

Eminescu, creînd în poezia românească rima adevărată şi rima rară, de lux, este original şi în rimă. Rimele lui sînt şi ele *eminesciane.* Aceasta e atît do adevărat, încît — lucru rar — el poate fi şi a fost plagiat şi în privinţa rimei, şi plagiatul se cunoaşte imediat, atît de mult rimele lui sînt ale lui şi poartă pecetea lui.

Dar toate acestea n-ar fi nimic, dacă rimele acestea n-ar avea calitatea eminentă — care poate fi numită sinceritatea rimei — de a da impresia că cuvintele din rimă nu puteau fi altele, că sînt acele care trebuie să fie, că sînt „de-acolo".

Nu e greu de tot să imaginezi rima „recunoască-l •— dascăl". Meritul e să ştii ce să faci cu ea.

Fericească-l scriitorii, toată lumea recunoască-l,
Ce-o să aibă din acestea pentru el bătrînul dascăl,

nu are nimic silit. Chiar dacă n-ar fi acel „fericească-l", care cere pe „recunoască-l" (dacă Eminescu a

construit fraza anume aşa, aceasta arată dibăcia sa artistică), încă n-am simţi nimic forţat în rima aceasta.

Şi tot aşa în :

După vremuri, mulţi veniră, începînd cu acel oaspe,
Ce din vechi se pomeneşte, cu Dariu al lui Istaspe,

şi în oricare alte versuri cu rimă rară, „greu de găsit".

în deosebire de celelalte elemente ale formei, cred că în privinţa rimei Eminescu proceda intenţionat. Cred că pleca adesea de la dicţionarul lui de rime. Cred că-şi impunea greutăţi ca să le învingă. în versul de mai sus, el avea nevoie numai de Dariu. Ar fi putut să-1 pună în corpul versului şi să scape uşor. Dar i-a plăcut rima rară : *oaspe* — *Istaspe,* şi a construit versurile în vederea rimei (zic „construit", nu „inventat"). Şi minunea este că nu se cunoaşte intenţia, căci aceste versuri dau impresia că sînt exact acele care trebuiau să exprime ideea — aşa cum este exprimată.

Dar instinctul lui artistic apare surprinzător de sigur şi de fin în distribuirea rimelor.

în elegii, unde, cum am văzut, stilul este simplu, rima este excelentă, dar normală, dacă se poate spune astfel. Rar apare cîte o rimă de lux. Rimele prea strălucitoare ar fi distonat în acel stil. Fastul ar fi nepotrivit în poezii intime, discrete, eminamente soliloce.

Dar în procesul de adecvare al formei la fond, Eminescu dovedeşte o subtilitate de neînchipuit.

Citez din nou partea primă din *Pe lingă plopii fără soţ:*

Pe lîngă plopii fără soţ
Adesea am trecut;
Mă cunoşteau vecinii toţi
Tu nu m-ai cunoscut.

La geamul tău ce strălucea
Privii atît de des ;
O lume toată-nţelegea
Tu nu m-ai înţeles.

De cîte ori am aşteptat
O şoaptă de răspuns !
O zi din viaţă să-mi fi dat,
O zi mi-era de-ajuns ;

O oară să fi fost amici,
Să ne iubim cu dor,
S-ascult de glasul gurii mici
O oară şi să mor.

îmi permit să reproduc dintr-un vechi articol al meu următoarele :

„Aceasta este o veche-poveste. E povestea tînărului singuratic, timid şi mai întotdeauna sărac. A eroului obişnuit în literatura epocii eminesciane...

„Simplicitatea situaţiei şi candoarea sentimentului din aceste strofe este redată prin procedee stilistice de o desăvârşită simplicitate. Expresii directe. Stil sărac. Nici un ornament. Nici o riigură de stil"-. Abia un epitet : «fără soţ»...

Dar nu numai mijloacele de expresie sînt simple în strofele de mai sus, ci şi ideile... Trecea pe la casa ei, vecinii îl cunoşteau, numai ea nu-l cunoştea : dacă i-ar fi dat o zi din viaţă, i-ar fi fost de-ajuns... sau măcar să fi fost .•amici» o oară, să se «iubească cu dor» şi «să moară» !...

Aceste idei sînt nu numai simple. Sînt şi banale...

Trecem la partea a doua a poeziei.

în prima parte a vorbit tînărul romantic, timid şi modest... în partea a doua, imediat după acel «să mor» din *Dorul inimii,* apare cineva atît de excepţional ! Un supraom. Procedeul de compoziţie are ceva analog cu acela al cunoscutei poezii a lui Heine, în care, (lupă primele două strofe (un tînăr iubeşte o fată, fata iubeşte pe altul etc), anume banale şi naiv-prozaice, urmează sfîşietoarea strofă : «Das ist eine alte Gesehiehte». întocmai aşa şi la Eminescu, partea primă serveşte ca piesă de sprijin părţii a doua şi o înalţă.

în adevăr, după tînărul care suspină la poarta Ei în zâmbetul vecinilor — apare Hyperion, încă şi mai mînclru decît în *Luceafărul,* conştient de superioritatea lui pană la grandomanie :

Dîndu-mi din ochiul tău senin
O rază dinadins,
în calea timpilor ce vin
O stea s-ar fi aprins ;

Ai fi trăit în veci de voci
Si rînduri de vieţi,

Cu ale tale braţe reci
Inmărmurai măreţ,

Un chip de-a pururi adorat,
Cum nu mai au perechi
Acele zîne ce străbat
Din timpurile vechi.

în partea întăia, ideile şi cuvintele erau banale. Acum a venit în scenă Hyperion, şi totul s-a schimbat, în partea primă fraza era curentă, simplă, uşor de înţeles. Aici fraza e lungă, complicată, savant ferecată şi concentrată pană la obscuritate..."

închei citaţia.

Voi adăoga acum (ceea ce n-am observat atunci) că şi rimele sînt în concordanţă cu fondul şi cu stilul.

în partea întăia, rimele sînt banale în toate cele patru strofe.

în trei, găsim culmea rimei banale,- *am trecut — nu m-ai cunoscut•, strălucea — înțelegea •, am aşteptat — să-mi ii dat.* Cu alte cuvinte, forme verbale în rimă, în trei strofe de-a rîndul! Aşa ceva nu mai există nicăieri în Eminescu — pentru că numai aici el a avut nevoie de ultima simplicitate de fond şi de formă.

în strofa a patra mai e şi rima *mor •— dor,* destul de comună din cauza ideii din această strofă.

O singură rimă mai rară : *„iară soț — toți"* (rimă moldovenească), — iar rima aceasta mai rară a apărut acolo unde Eminescu a pus singurul element mai concret, mai pitoresc din aceste strofe !

Dar de la „Dîndu-mi din ochiul tău senin" încolo, în celelalte şapte strofe — nici o rimă banală, pentru că acele strofe au alt fond şi alt stil. în ele este reacţiunea mîndră a lui Hyperion la umilirea din primele strofe.

Această subtilă dozare, această perfectă adaptare a formei la fond mi se pare un fapt cu totul remarcabil.

Acum rima rară.

Citez :

De-aşa vremi se-nvredniciră cronicarii şi rapsozii ;
Veacul nostru ni-l umplură saltimbancii şi irozii...

In izvoadele bătrîne pe eroi mai pot s& caut;
Au cu lira visătoare, ori cu sunete de flaut
Poţi să-ntîmpini patrioţii ce-au venit de-atunci încolo ?
înaintea acestora tu ascunde-te, Apollo !
O, eroi! care-n trecutul de măriri vă adumbriseţi,
Aţi ajuns acum de modă de vă scot din letopiseţi.
Şi cu voi drapîndu-şi nula, vă citează toţi nerozii,
Mestecînd veacul de aur în noroiul greu al prozii.
Remîneţi în umbră sfînta, Basarabi şi voi Muşatini,
Descălecători de ţară, dătători de legi şi datini,
Ce cu plugul şi cu spada aţi întins moşia voastră
De la munte pîn' la mare şi la Dunărea albastră !

Au *prezentul* nu ni-i mare ? N-o să-mi dea ce o să cer ?
N-o să aflu între-ai noştri vre un falnic juvaer ?
Au la Sybaris nu suntem lîngă capiştea spoielii,
Nu se nasc glorii pe stradă şi la uşa cafenelii ?
N-avem oameni ce se luptă cu retoricele suliţi
In aplauzele grele a canaliei de uliţi,
Panglicari în ale ţării care joacă ca pe funii
Măşti cu toate de renume din comedia minciunii ?
Au de *patrie, virtute* nu vorbeşte liberalul,
De ai crede că viaţa-i e curată ca cristalul ?
Nici visezi că înainte-ţi stă un stîlp de cafenele,
Ce îşi rîde de-aste vorbe îngînîndu-le pe ele.
Vezi colo pe uriciunea fără suflet, fără cuget,
Cu privirea-mpăroşată şi la fălci umflat şi buget :
Negru, cocoşat şi lacom, un izvor de şiretlicuri,
La tovarăşii săi spune veninoasele-i nimicuri ;
Toţi pe buze-avînd virtute, iar în ei monedă calpă,
Chintesenţă de mizerii de la creştet pînă-n talpă,
Şi deasupra tuturora, oastea să şi-o recunoască,
îşi aruncă pocitura bulbucaţii ochi de broască . . .
Dintr-aceştia, ţara noastră îşi alege astăzi solii !
Oameni vrednici ca să şază în zidirea sfintei Golii,
în cămeşi cu mîneci lunge şi pe capete scufie,
Ne fac legi şi ne pun biruri, ne vorbesc filozofie...

Rime mai frumoase decît cele mai frumoase din versurile de mai sus or fi existînd poate — pentru unele gusturi — aiurea în poeziile lui Eminescu, dar o asemenea îngrămădire, o asemenea mobilizare nu mai există nicăieri.

Şi nu e o întîmplare.

Rima este la Eminescu un ornament al formei, distribuit exact ca şi celelalte elemente.

în elegii —• la formă simplă, rima onorabilă, şi atîta tot. (La forma banală — savant banală — din. primele strofe din Pe *Ungă plopii...,* rimă banală.)

în *Scrisori,* forma este pretutindeni bogată şi strălucitoare.

în pasagiile descriptive, epice, în scena de amor romantic medieval — pentru că descripţia, epopeea, amorul romantic (încadrat, cum ştim, întotdeauna în natură) cer stilul ornat.

în pasagiile filozofice şi „sociologice", pentru că fondul, prozaic prin natura lui, are nevoie de culoare puternică, epitete, imagini, spre a deveni poetic.

Iar fondul cel mai prozaic din *Scrisori* e în versurile de mai sus. E vorba de politica de toate zilele de pe-atunci, de Partidul Liberal, de unul din şefii partidului.

Acest fond, ca să devină poezie — şi a devenit poezie admirabilă —, a cerut culoare puternică. Şi Eminescu a mobilizat totul. Expresi; rare, teribile, insulte geniale — şi risipă de rime de lux, căci versul, ca vers, n-are alt ornament decît rima.

Dar trebuie să trecem la altăceva. La o privire mai de aproape asupra adaptării rimei la fondul exprimat prin versul din care face parte.

Poeziile de deznădejde ale lui Eminescu, am văzut, sînt iambice. Iar cele de mai profundă deznădejde mai au ceva : au toate rimele masculine, adică se isprăvesc toate în iambi puri — se isprăvesc *pur iambic.*

Pe bănci de lemn în scunda tavernă mohorîtă

se isprăveşte cu o silabă neaccentuată (şi rima e feminină).

Departe sunt de tino şi singur lingă foc

se isprăveşte cu o silabă accentuată (şi rima e masculină).

încă o dată : versurile isprăvite cu rimă masculină, versurile isprăvite pur iambic sînt *mai* iambice, ş? atunci e firesc ca poeziile cele mai deznădăjduite, mai „iambice" să aibă versurile cu rimă masculină. Iată

acele poezii : *Departe sunt de tine...*, *Despărțire* (în fiecare din aceste poezii numai o singură rimă e feminină), *Din valurile vremii...*, *O, mamă...*, *Din noaptea...*, *De ce nu-mi vii,* versurile nepărechi din *Mai am un singur dor* în toate variantele și *Pe lingă plopii iară soț,* care cîntă cea mai mare mîhnire produsă în viața pasională a lui Eminescu •— și care este probabil inspirată de amorul lui poate cel mai puternic (pentru d-na Poenaru).

Dar în privința rimei trebuie să facem mai multe observații. Eminescu, pe cît se poate, pe cît îi permit sintaxa, măsura, ritmul etc, pune în rimă cuvîntul esențial din vers.

Iată cîteva exemple de reușită perfectă :

în :

Mai am un singur dor :
în liniștea sării
Să mă lăsați să mor
La marginea mării -,

ideile esențiale sînt, toate, în cuvintele din rimă.

Și tot așa în :

Iar dacă împreună va fi ca să murim,
Să nu ne ducă-n triste zidiri de țintirim,
Mormîntul să ni-l sape la margine de rin,
Ne pună-n încăperea aceluiași sicriu.

Ori în :

A fost odată ca-n povești,
A fost ca niciodată
Din rude mari împărătești,
O prea frumoasă fată.

Bineînțeles, aceasta nu e posibil întotdeauna, dar Eminescu tinde mereu la acest ideal.

Dar cuvîntul din rimă mai are la Eminescu și altă calitate, iarăși pe cît e posibil : o sonoritate corespunzătoare ideii exprimate în versul respectiv.

De exemplu, în versurile :

Și-ale nurilor ape ce sclipesc fugind în ropot,
De departe-n văi coboară tînguiosul glas de clopot,

cuvintele esențiale *ropot* și *clopot* sînt în rimă, așadar ele sînt evocatoare nu numai prin sunetele lor, nu

numai prin poziţia lor în rimă, ci şi prin coeficientul ce-l capătă unui de *la altul.* Onomatopeicul „ropot" e întărit, în sonoritatea lui, în „onomatopeismul" lui, prin sonoritatea: „clopot",

în:

Fluturi mulţi, de multe neamuri, vin în urma lui un lanţ,
Toţi cu inime uşoare, toţi şăgalnici şi berbanţi,

cuvîntul esenţial „berbanţi" e în rimă. Dar prin sonoritatea lui (acest cuvînt corespunde sonor cu înţelesul lui[1]), pusă în evidenţă, „trîmbiţată" prin rimă şi întărită prin pregătire de „lanţ" din versul precedent, redă la maximum ideea din acest vers.

în strofa:

S-aud pe valuri vînt,
Din munte talanga,
Deasupra teiul sfînt
Să-şi scuture creanga,

sonoritatea onomatopeică *talanga* din rimă e întărită de sonoritatea „creanga",

în versurile:

Tristă-i firea, iară vîntul spârios o creangă farmă,
Singuratice izvoare fac cu valurile larmă,

cuvîntul esenţial *(larmă)* din rimă, evocator, prin sonoritate, ca un adevărat onomatopeu, este anunţat dinainte de răsunătorul *iarmă.*

în versurile:

Şi s-aşează toţi la masă, cum li-s anii, cum li-i rangul,
Lin vioarele răsună, iară cobza ţine hangul,

exact acelaşi lucru, cu deosebire că *hangul* este şi mai expresiv pentru ideea pe care o denumeşte,

în strofa:

Ce frumos era în crînguri
Cînd cu ea m-am prins tovarăş •—

sunete n ? H f T P " 6 ml bme decît altă combinaţie posibilă de mult şi indisolubil cu ideea pe care o denumeşte, nu e un simplu ***seamănă*** r ^ TM W cuvînt ^ altă Urnbă P ***seamănă*** cu ideea prin sonoritatea sa, are ceva onomatopeic. Bineînţeles că „berbanţi" seamănă mai bine decît altele.

O poveste încîntată
Care azi e-ntunecată,
De-unde eşti, revino iarăşi
Să fim singuri,

cuvintele esenţiale — *crînguri, singuri* (ideea strofei e : singuri în crînguri) — sînt cele mai sonore din toată strofa, sonoritate potenţată de poziţia lor în rimă.

Dar şi mai important decît aceste corespondenţe speciale este altceva. Este muzica rimelor care ajută la impresia totală, difuză, a unei poezii. în *Mai am un singur dor,* cele mai multe rime conţin sunetele nazale *n* şi *m,* consoanele cele mai muzicale ale limbii (singurele care sună metalic), mai muzicale încă în combinaţie cu alte consoane. Nu transcriu poezia (cetitorul s-o caute în volumul lui Eminescu), ci numai rimele: *lin — senin, flamuri— ramuri, într-una— luna, talanga — creanga, vînt — sfînt, înainte — aminte, cetini — prietini, cînt — părnînt, paterni —- singurătate-mi.* Nioiuă din şaptesprezece rime, aşadar 50%, au *n* şi *m* (iar n şi *m* formează numai 10o/cj din consoanele limbii). Aceste rime sonore dau poeziei un adevărat acompaniament muzical. Aşa şi O, *mamă... :* patru rime din nouă conţin aceste sunete. Iar restul de cinci nici ele nu sînt oricare. Ele conţin toate pe *u* sau o, vocalele care contribuie la impresia de gravitate şi tristeţă. Aşadar în O, *mamă...* toate rimele, într-un fel sau altul, ajută la impresia profundă produsă de această poezie. Dar în O, *mamă...,* la impresia muzicală a rimelor contribuie şi sonoritatea cuvintelor din corpul versurilor, căci aceste cuvinte sînt excepţional de bogate în sunetele metalice n, *m* şi combinaţiile lor.

Şi cu acestea trecem la alt capitol : la concordanţa dintre sonoritatea expresiei şi ideea exprimată.

Un mijloc inferior, primitiv — şi care se mărgineşte numai la senzaţiile de auz — este copiarea sunetelor din natură prin redarea lor ca atare — ca clasicul *hrechechechex-coax-coax,* pentru a reda cîntecul broaştelor — ori ca combinaţia silită de cuvinte : „Legînd ani vani d-ani vani" a lui Macedonski pentru a reda sunetul clopotului.

Procedeul este neartistic. în cazul lui „brechechechex", se introduce în vers un sunet din natură.

E ca şi cum un pictor ar pune un buchet adevărat în pieptul femeii pictate.

în cazul al doilea, se vede căutarea, se dă pe faţă că scriitorul nu s-a condus de logica frazei, nu a spus cu sinceritate ceea ce avea de spus, ci a acumulat anume cuvinte oare să imite natura. E un procedeu copilăresc, e ca un „joc de familie", şi efectul este comic.

Procedeul este superior — cînd expresia e cea firească, cerută de înţeles, de logica frazei şi cînd sonorităţile ajută numai, se adaogă la înţeles, aşa încît sînt evidente numai la analiză.

Şi aceasta are loc numai cînd scriitorul nu le-a căutat, ci i-au venit subt condei, pentru că au fost produse de muzica din sufletul lui •— ori, dacă le-a căutat, nu se cunoaşte.

La „legînd ani vani d-ani vani", procesul se vede bine că e în întregime conştient. E cîştigarea unui rămăşag.

Cînd Eminescu zice :

> Şi ca nouri de aramă, şi ca ropotul de grindeni,
> Orizonu-ntunecîndu-1, vin săgeţi de pretutindeni,

„grindeni" şi „pretutindeni", prin sonoritatea lor, întărită de repetarea sunetului în rimă, redă zbîrnîilul metalic al săgeţilor în chip firesc, fără sforţare. Nu e nevoie să presupunem, numaidecît, intenţie din partea autorului. S-a exprimat aşa, pentru că aşa trebuia să se exprime. „Armonia imitativă" a rezultat, pe deasupra, ca o întîmplare binevenită. Şi desigur că aceste cuvinte i-au venit în minte poetului spontan, ca efect al muzicii din suflet, ca produs al instinctului poetic, şi nu al voinţei conştiente.

Conştiinţa a primit numai, a selectat din diversele expresii, care îi vor mai fi apărut în conştiinţă.

Dar să ilustrăm diferitele grade, tot mai subtile, de conformare a sonorităţii la idee.

Sonorităţi manifeste, de-a dreptul imitative, conştient combinate, nu-mi par a fi decît în versul :

> Vîjîind ca vijelia şi ca plesnetul de ploaie,

{şi încă mă îndoiesc dacă sînt combinaţii cu totul căutate — şi nu produse, şi ele, de jocul liber al creaţiei şi numai aranjate), şi poafe în versul :

... un isvor de *liorum-hanim,*
Cîştigînd cu clipoceală *nervum revum gerendarum ;*

unde „isvorul" e continuat prin cuvintele latineşti.

Dar şi în aceste versuri, procedeul e întrebuinţat în marginile esteticei celei mai riguroase,

în versurile :

Vino-n codru la isvorul
Care tremură pe prund —,

în care repetarea sunetului r redă senzaţia acustică a zgomotului apei care fuge pe pietre, „armonia imitativă" este cu siguranţă produsă cu totul inconştient în procesul profund al creaţiei, cînd poetul *vedea şi auzea* izvorul.

Şi tot aşa, căderea izvorului, prin repetarea lui d din versul prim şi, în al doilea rînd, a lui *r* din versul al doilea :

S-aud cum blînde cad
Isvoarele-ntr-una.

(Ţăranii de la munte numesc *duruitori* căderile pîraielor.)

Sau cîntecul vîntului în versul :

S-aud pe valuri vînt

Şi încă şi mai bine în :

Să treacă lin prin vînt
Atotştiutoarea.

Mai subtil, mai discret se redă sunetul grav al clopotului (sau, mai exact, se sugerează) prin lungimea versului, prin ritm, prin vocalele o şi u repetate, prin sonoritatea (parcă onomatopeică, din cauza ideii) a cuvîntului *aramă,* în versul :

Se bate miezul nopţii în clopotul de-aramă.

Sau iată un exemplu unde ideea este *ilustrată* prin sonorităţi :

in vesmînt de catifele, un bondar rotund in pîntee
Somnoros pe nas ca popii glăsuieşte-ncet un cîntec,

în care ideile : *somnoros* şi *glăsuieşte ca popii* sînt întărite prin sonorităţile : *bondar, rotund,* prin rima

-ila 7421 coala 22

pintec — *cîntec* şi prin mulţimea de o din cuvintele neutre adăogate la acelaşi o din cuvintele sonore.

Dar uneori sonoritatea este evocată indirect, ca în versurile :

Ingînat de glas de ape
Cînt-un corn cu-nduioşare

unde (lăsăm la o parte primul vers care este evocator prin sunete) sonoritatea este redată prin noţiunea morală *înduioşare*. în realitate, acest cuvînt este un epitet, care redă o senzaţie acustică.

Pentru sunete nu există în limbă multe adjective. Propriu-zis, cele cîteva oadi/ficative: înalt, subţire, dulce, ascuţit etc. sînt împrumutate de la alte senzaţii. Iar un epitet acustic (fie şi împrumutat) nu există, fireşte, pentru sunetul cornului.

„Cînt-un corn cu-nduioşare" evocă impresia cea mai puternică pe care o face cornul asupra unui om, face să retrăieşti momentele cînd ai auzit — cîndva — cornul în pădure, face, aşadar, să auzi cornul, să ai reprezentarea acustică a cornului. Şi acest „cu-nduioşare" devine astfel un epitet auditiv, găsit de un poet genial.

Un exemplu strălucit de concordanţă între sunete şi idee găsim în poezia *Dorinţa.*

Vom visa un vis ferice,
îngîna-ne-vor c-un cînt
Singuratice isvoare,
Blinda batere de vînt.

Adormind de armonia
Codrului bătut de gînduri.
Flori de ţei deasupra noastră
Or să cadă rînduri-xînduri.

Dar aici este ceva mai mult. Muzica aceasta nu redă numai o realitate — sunetul nedefinit al pădurii —, ci, cum am arătat altădată, este şi un acompaniament muzical al poeziei, al ideii generale a poeziei *Dorinţa.*

Un acompaniament muzical de aceeaşi natură, şi tot prin sonoritatea consoanei metalice *n,* combinată cu alte sunete, repetată în cursul versurilor şi puter-

nic prezentă în rimă — îl constatăm în versurile acestea, care cîntă cu adevărat:

Iară tei cu umbra lată şi cu flori pînă-n pămînt
în spre apa-ntunecată lin se scutură de vînt.

Uneori ritmul şi sonorităţile ajută şi urechea şi ochiul :

Ca molcoma cadenţă a undelor pe lac.

Şi, cu aceasta, trecem la altceva.

Eminescu redă prin sonorităţi nu numai senzaţii de auz, ci şi alte senzaţii, de pildă de văz (vreau să spun că ajută, prin sonorităţi, la provocarea acestor senzaţii).

în versurile :

Vor arde-n preajma mea
Luminile-n dealuri —

cuvîntul „luminile", din cauza numărului minim al accentelor principale ale versului şi mai ales a celor doi de i şi a lui e (în moldoveneşte tot *i)* — din cauza acestui „pointilism" vocalic — redă, şi el, licărirea: stelelor.

Tot aşa imaginea din versul subliniat, prin ritm, minimul de accente principale şi mulţimea de e şi *i :*

Priveliştile sclipitoare,
Ce-n repezi şiruri se diştern.

în versurile :

Cînd prin crengi s-a fi ivit
Luna-n noaptea cea de vară •—

repetarea lui *a* din versul al doilea (cu maximum delungime a lui a din „vară") lărgeşte orizontul deschis, de apariţia lunii.

în versul subliniat :

Cerul stelele-şi arată
*Solii dulci **ai** lungii linişti,*

sunetele „dulci" din ultimul vers şi mai ales mulţimea de *l,* sunet lin — care repetă sonoritatea cuvîntului

esențial „stelele" — redau admirabil, și ele, liniștea nopții.

Isprăvesc aici. Eu n-am avut de gînd să fac un inventariu, ci numai să ilustrez prin cîteva exemple procesul de creație din punctul de vedere al sonorității adaptate la fond. Exemplele date de mine nu sînt cazuri excepționale, „trouvailles" ale lui Eminescu, flori rare oare-i smălțează stilul. Sînt un element al acestui stil, căci este de lla sine înțeles că expresia unui adevărat poet va fi mereu în cea mai strînsă concordanță cu stările de suflet, nu numai din punct de vedere noțional, ci și din punctul de vedere al sonorității.

Dar cuvintele mele : „isprăvesc aici" mai au un înțeles. Ele vreau să spună că nu merg mai departe — mai în jos — spre concordanțe între fond și sonoritate mai puțin aparente.

Și nu merg, pentru că proba concordanței este impresia subiectivă, și dacă pană aici sper că cetitorul a avut și el impresia pe care susțin eu că o produc versurile citate — dacă aș face un pas mai departe, mă tem ca impresiile mele să nu fie socotite drept halucinații.

Așa, de pildă, dacă aș afirma că în strofa :

Din al lor treacăt să apuc
Acele dulci cuvinte,
De care azi *abia mi-aduc*
Aminte,

versul al treilea redă, sonor, încetineala acelui fel de gîndire care se numește o vagă amintire, și o redă pentru că cuvintele din acest vers sînt de așa natură incit produc o pauză după ele, impun la lectură mici întreruperi; și dacă voi mai adăoga că Aminte, deși alt vers, parcă lungește versul discutat și că sonoritatea „aminte" din rimă contribuie la melancolia unei astfel de stări sufletești — cetitorul va subscrie oare și la această afirmare ? *(Teoretic* — trebuie să subscrie, pentru că, cu siguranță, Eminescu fiind un poet adevărat, aceste cuvinte, această „formă" i-a venit din cauza fondului acestor versuri.)

Și va subscrie (nu din motive teoretice, ci pentru că senzația i-o dictează), cînd voi afirma că versurile subliniate din strofa :

Luceferi ce ră,sar
Din umbră de cetini
Fiindu-mi prieteni,
O să-mi zîmbească iar,

redau, prin simplicitatea scurtimii lor şi prin sonoritatea lor murmurătoare, intimitatea misterioasă, „mioriţismul" din conţinutul lor?[1]

Pană aici a fost vorba de sonorităţi care pot cădea în sfera analizei. Dar după cum vibraţiile de dincolo de roş şi de dincolo de violet nu le mai percepem, dar sînt operante — tot aşa corespondenţele de sonorităţi cu fondul mai ascunse şi mai fine nu le mai putem constata, dar din cauza aceasta ele nu încetează să contribuie la impresia produsă asupra noastră de o poezie. *Şi ele sînt principalul.* Acele pe care le putem constata formează un procent mai mic. Celelalte contribuie *mereu* la frumuseţa,, [ţa forţa de sugestie a poeziei eminesciane — şi a oricării poezii autentice.

Aceşti factori iad sonorităţii discutaţi pană aici contribuie cu toţii, *în fiecare poezie,* la frumuseţa ei, la puterea ei de impresionare — se ajută unul pe altul ,• capătă fiecare un coeficient de la ceilalţi, suma lor, ca orice sumă psihologică, fiind mai mare decît ar fi

[1] Am vorbit în altă parte mai pe larg de ceea ce cîştigă această poezie de la scurtimea versurilor. în strofa de mai sus, efectul, cred, e palpabil. Dar voi mai observa că aici scurtimea versurilor apropie cele două cuvinte din rimă — cuvintele esenţiale —, le desparte numai printr-un cuvînt, şi cvasijuxtapunerea lor ajută la potenţarea impresiei produsă de ideile (întovărăşite) exprimate de aceste cuvinte şi stabileşte un raport mai profund între ele :

„Luceferii" nu au nimic amical. Ei sînt siniştri, înspăimîntători, în fundul universului. Dar văzuţi printre cetini, *aduşi* printre crengi, ei ajung să facă parte din lumea noastră, vin lîngă noi, nc devin prietini. în varianta :

Luceferi ce răsar
In umbiM de cetini,
O să-mi zîmbească iar,
Fiindu-mi prieteni,

„fiindu-mi prieteni" arată cauza zimbetului, dar nu şi efectul ivirii lor printre cetini, ca în varianta cealaltă. Acolo „prieteni" apare ca efect al apariţiei printre cetini din cauza apropierii celor două cuvinte, şi nu din cauze sintactice. Dar apropierea parcă produce şi un raport sintactic.

suma aritmetică a părţilor. Am văzut, de pildă, în *O, mamă...* cum contribuie la puterea ei de sugestie ritmul iambic, rima masculină, cuvintele esenţiale puse în rimă, sonoritatea (adecvată fondului) a rimelor şi sonorităţile din chiar lăuntrul versurilor. Acelaşi lucru l-am văzut în *Mai am un singur dor* •— unde mai operează şi combinaţia de ritmuri şi unde am anai relevat şi proporţia de accente principale şi secundare — proporţie operantă cu efect estetic în toate poeziile.[1]

Mijloacele sonore de care a fost vorba în aceste pagini variind cu fondul, e interesant de observat utilizarea lor şi distribuirea lor în poeziile mari, în care fondul de idei şi de sentimente e variat şi complex. Căci dacă, din punctul de vedere al sonorităţii, *Dorinţa,* de pildă, e ca un *lied,* o poezie ca *Scrisoarea III* e ca o simfonie.

Cîteva efecte de sonoritate din această *Scrisoare:* Iată acordul iniţial :

Un sultan — dintre aceia —• ce domnesc — peste vreo limbă.

Linioarele despărţitoare arată că versul se poate ceti şi aşa. Şi eu pretind că aşa trebuie cetit.

Construirea lui nu numai că-ţi permite să-l ceteşti aşa, dar te şi invită, pentru că cu acest vers începe o povestire. Şi omul cuminte care pleacă la un drum lung n-o ia deodată repede.

(Toţi recitatorii buni ai lui Eminescu, pe care i-am auzit eu, începeau această *Scrisoare* pornind încet, „tacticos". Nu-mi aduc aminte dacă rosteau exact aşa cum am transcris eu versul mai sus.)

Să se observe că versul se taie de la sine în bucăţi simetrice :

Un sultan — dintre aceia
1 2 3 12 3 4 5
Ce domnesc — peste vreo limbă
1 2 3 1 2 3 4 5

Crupul I : trei silabe, cu accentul principal pe a treia.
Grupul II : cinci silabe, cu accentul principal pe a patra.

[1] Vezi, la sfîrşitul volumului, Anexe, III.

Şi susţin că aşa trebuie cetit, cum am spus, pentru că nu în zadar există în construcţia versului această simetrie, adică acest element estetic în plus.

Transcriu începuturile celorlalte *Scrisori* :

Cînd cu gene ostenite sara suflu-n luminare

De ce pana mea rămîne în cerneală mă întrebi

Stă castelul singuratic, oglindindu-se în lacuri,

încercaţi să despărţiţi în grupuri simetrice, în orice chip, aceste versuri, şi ori n-o puteţi face, ori, unde o puteţi, veţi contraria înţelesul, ori veţi despărţi cuvinte imposibil de despărţit, ori chiar veţi tăia cuvintele în două. Silabele lor nu s-au grupat în vederea unor astfel de pauze, pentru că n-a existat necesitatea psihică, pentru că aceste versuri nu pot avea mai mult de două unităţi — care se desfac de la sine. *înțelesul* lor nu cere pornire înceată, tacticoasă. Ele nu conţin element epic, ci psihologic (cele două dintăi) şi descriptiv (ultima).

Aşadar, dacă la începutul *Scrisorii III,* silabele şi accentele s-au grupat aşa, aceasta însfamină că aşa a cerut fondul.

Fireşte că nu tot episodul epic are această mişcare. Era imposibil. Dar nici nu era necesar. E vorba numai de un început, care „dă tonul". Cel mult, Eminescu menajează o tranziţie căci versul al doilea („Ce cu-a *turmelor păşune,* a lor patrie şi-o schimbă"), din cauza incidenţei subliniate în vers, aşadar dintr-o cauză sintactică, poate beneficia, şi el, de o pauză naturală în plus.

Fără îndoială că în toate acestea nu e vorba de o intenţie a lui Eminescu, ci de instinctul misterios al artistului, sau mai simplu, de fineţa reflexelor cerebrale, graţie căreia o stare de suflet se realizează în întreg complexul ei.

Din altă parte a *Scrisorii III* — relativ la rimă.

(Citez versurile în care Malcatun apare lui Baiazid) :

So cutremură Sultanul... se deşteaptă ... şi pe cer
Vede luna ce pluteşte peste plaiul Eschişer ;
Şi priveşte trist la casa şeihului Edebali.
După gratii de fereastră o copilă el zări,

Ce-i zîmbeşte mlădioasă ca o creangă de alun,
!•. a seinului copilă, e frumoasa Malcatun.

„Atmosfera", exotismul, impresia de Orient din aceste versuri sînt redate mai ales de numele proprii, şi de aceea sînt scoase, toate, în relief, accentuate cu putere, arătate cu degetul prin plasarea lor în rimă culminînd în frumuseţa rimei *ca o creangă de alun* — frumoasa Maîcarun, numele personagiului principal. Bineînţeles că aici a fost şi voinţa („ambiţia") lui Eminescu de a construi rime rare. Dar indiferent de orice, e vorba de efect.

Alt pasagiu, cu acumulare de sonorităţi adecvate fondului :

Descrierea luptei de la Rovine. Nu transcriu, căci pasagiul e prea lung. Amintesc cetitorului că aici se găsesc cele mai „imitative" „armonii" din opera lui Eminescu, chiar de acele pe care le-am presupus create intenţionat :

Codrul clocoti de zgomot şi de arme şi de bucium.

Şi ca nouri de aramă şi ca ropotul de grindeni
Orizonu-ntunecîndu-l, vin săgeţi de pretutindeni,
Vîjîind ca vijelia şi ca plesnetul de ploaie,
Urlă cîmpul şi de tropot şi de strigăt de bătaie.

In genunchi cădeau pedeştri, colo caii se răstoarnă,
Cad săgeţile în valuri, care şuieră, se toarnă etc.

In pasagiul acesta, orchestra e în completul ei. Sonorităţi puternice, cuviinţe onomatopeice — „armonie imitativă" —, totul este pus la contribuţie.

Dar cumpăna a trecut. Turcii au fost alungaţi peste Dunăre.

Iar in urma lor se-ntinde tainic armia română,

vers care exprimă perfect liniştea ce urmează, mai ales în al doilea emistih, prin sonoritatea cuvintelor *tainic* şi *armia,* datorită acelor *a,* lungi din cauza accentului principal şi din cauză că sînt urmaţi de două consoane — aceleaşi consoane metalice, în combinaţie cu alte sunete. Trebuie remarcată şi întrebuinţarea cuvîn-

tului vechi şi puţin uzitat *armia,* perfect la locul lui — din cauza vechimii şi a sonorităţii lui.

Pe urmă vin versurile în care Eminescu zugrăveşte noaptea calmă, ce urmează luptei :

Po cînd oastea se aşează, iată soarele apune,
Voind creştetele-nalte ale ţării să-ncunune
Cu un nimb de biruinţă : fulger lung încremenit
Mărgineşte munţii negri în întregul asfinţit,
Pîn-ce isvorăsc din veacuri stele una cîte una
Şi din neguri, dintre codri, tremurînd s-arată luna :
Doamna mărilor ş-a nopţii varsă linişte şi somn.
Lîngă cortu-i, unul dintre fiii falnicului domn
Sta zîmbind do-o amintire, pe genunchi scriind o carte
S-o trimită dragei sale, de la Argeş mai departe :

Instrumentele de fanfară au încetat. Dar acalmia care urmează luptei şi liniştea nopţii e redată şi prin amploarea *excepţională* a frazelor *[încălcarea* de vers : „cu un nimb de biruinţă" ,- fraza : „fulger lung..." etc), care ajută şi la evocarea întinderilor nemărginite din „întregul asfinţit".

Apoi un solo :

De din vale de Rovine

şi, după o pauză, izbucnirea din nou a orchestrei întregi:

De-aşa vremi se-nvredniciră cronicarii şi rapsozii,
Veacul nostru ni-l umplură saltimbancii şi irozii —

cu sunetele puternice, cu rimă sonoră, în care irozii din vremurile mici sînt confruntaţi cu rapsozii din vremurile mari, şi cu acea izbucnire teribilă de instrument metalic : *saltimbancii,* insulta supremă adusă oamenilor de astăzi.

Şi apoi atacul împotriva Partidului Liberal, cu acea cascadă de rime rare.

In aceste consideraţii am izolat elementul sonor. Bineînţeles că trebuind să-l pun în legătură cu ceea ce exprimă, am atins — numai întru atîta — şi fondul.

Dar mijloacele sonore lucrează deodată cu mijloacele de stil propriu-zise şi cu ceea ce se numeşte „compoziţie" — arhitectura unei opere de artă. Şi numai o analiză simultană a tuturor mijloacelor ar arăta

complect efectul fiecăruia — şi complexitatea procesului de creaţie —, căci elementul sonor capătă un coeficient de la celelalte — şi invers.

Un exemplu de acumulare de efecte :

„Vino ! Joacă-te cu mine ... cu norocul meu ... mi-aruncă
De la sinul tău cel dulce floarea veştedă de luncă,
Ca pe coardele ghitarei răsunînd încet să cadă .. .
Ah ! E-atît de albă noaptea, par-că ar fi căzut zăpadă.
Ori în umbra parfumată a budoarului să vin,
Să mă-mbete acel miros de la pînzele de in;
Cupido, un paj şăgalnic, va ascunde cu-a lui mînă
Vioriul glob al lampei, mlădioasa mea stăpînă!"
Şi uscat foşni mătasa pe podele, între glastre,
Intre rozele de Şiras şi lianele albastre.
Dintret flori copila rîde şi se-nclină peste gratii —
Ca un chip uşor de înger e-arătarea adoratei —
Din balcon i-arunc-o roză şi cu mînile la gură
Pare că îl dojeneşte cind şopteşte cu căldură.

Mă voi opri asupra cîtorva expresii concentrative care, plasate cu un infailibil instinct creator, exploadează în sufletul cetitorului, din cauza contactului — din cauza ciocnirii — cu alte expresii şi degajează întreg conţinutul lor de înţelesuri şi de intenţii.

O astfel de expresie, din cauza *conţinutului* ei, este cuvîntul „noroc" din primul vers.

Trebuie de spus în prealabil că Eminescu evită în versurile sale pe cît e posibil cuvîntul *fericire,* abstract, banal, trivializat, în vorbire, ca şi în poezie, prin frecvenţă, *sentimentală* şi abuzivă întrebuinţare. *Noroc* — în înţelesul pe care i-l dă Eminescu aici — are şi ceva din celelalte accepţii ale lui : şansă şi *soartă.* Aşadar, întrebuinţînd acest cuvînt, Eminescu nu numai că evită un termin abstract şi compromis, dar reuşeşte să evoce o fericire greu de cucerit, greu de păstrat, o fericire cu caracter mereu provizoriu — şi simţită ca atare —, o fericire mai patetică, mai scumpă, care ţine pe cel ce o posedă într-o necontenită încordare dramatică.

Vino ! Joacă-te cu mine, cu norocul m,eu...

înseamnă : joacă-te cu fericirea mea, cu soarta mea, cu viaţa mea.

Dar în versul de mai sus cuvîntul *fericire* ar fi trădat şi un sentiment de fatuitate, subliniind indiscret

triumful, pe cînd cuvîntul *noroc*, cu ideea de nesiguranţă implicată în el, exprimă puternic adoraţia pentru femeia iubită, este un omagiu mai mult ce i-I aduce bărbatul — şi semnul unei extreme delicateţi din partea lui.

Tot atît de concentrativă — dar nu prin complexitatea conţinutului, ci prin asociaţiile ce provoacă — ni se pare şi expresia „veştedă" din versul al doilea.

O floare veştedă nu are nici un preţ. Dar floarea pe care o cere amantul este peste măsură de preţioasa, fiindcă s-a veştejit la sînul femeii iubite. Iar acest cuvînt exprimă totodată şi îndrăzneala cererii şi însnobiliarea ei[1]. Să remarcăm în treacăt că floarea cea veştedă e o floare „de luncă", evocă natura, element întotdeauna amestecat la Eminescu cu amorul fericii, si cu atît mai mult cu un amor romantic, de la „1400".

De aceeaşi natură este expresia pînzele de in, abia „figurată" (umilă, admirabilă şi dibace „metonimie"), căci o expresie prea indirectă ar fi subliniat ideea, ar fi atras atenţia că este ceva de mascat. Această expresie care, prin ea însăşi, evocă puritatea — şi prin aceasta îşi îndeplineşte estetic funcţiunea — spune totul.

Şi mai concentrativă, mai complicat concentrativă — prin sugerarea unui conţinut noţional derivat —, este expresia *mlădioasă*, care, venind după : „umbra budoarului", după „acel miros de la pînzele de in", după gestul lui Cupido (imagini care presupun un trecut), nu e o percepţie vizuală, o constatare de ordin estetic, ci cu totul altceva.

De o altă natură, dar tot atît de concentrativă, este imaginea vizuală :

Din balcon i-arunc-o roză şi cu mînile la gură
Pare că *îl dojeneşte*, cînd şopteşte cu căldură —

care redă halucinant însufleţirea pasionată cu care „.şopteşte" ea din balcon şi care, formal, contraslînd cu sentimentele femeii înamorate şi cu ceea ce vorbeşte ea, e cu atît mai frapantă, îndeplinind la maxi-

[1] în *elegia Despărţire*, unde elementul prea senzual_ ar fi nelalocul lui, floarea pe care ar putea să o ceara iubitei ca o amintire e „floarea vestejită din *părul* tau bălai .

mum condiţia estetică a unei comparaţii de a apropia idei cît mai îndepărtate.

Aceste versuri conţinînd o cerere arzătoare, trebuia o menajare dibace şi a susceptibilităţilor morale ale fetei din „castelul singuratic" şi a susceptibilităţilor estetice ale cetitorului — cu alte cuvinte, o gradaţie în explozia pasiunii senzuale.

După începutul pasionat şi „înalt", dacă se poate zice astfel, „joacă-te cu norocul meu" (precedat el însuşi de expresia purei adoraţii : „Te-aş privi o viaţă-ntreagă în cununa ta de raze") —, cerşirea florii veştejite de la sînul ei — şi apoi întrebarea : „Ori în umbra parfumată a budoarului să vin?". Dar trecerea aceasta era prea mare, prea îndrăzneaţă, şi trebuia menajată în realitatea faptului relatat şi, deci, şi în artă. Această menajare se realizează prin versul în care amantul se opreşte asupra sunetului produs de floare pe coardele ghitarei („Ca pe coardele ghitarei răsunînd încet să cadă") şi care mai are şi funcţiunea pur estetică de a reda realitatea concretă, ca atare, prin senzaţii.

Dar mai ales la menajarea tranziţiei contribuie versul :

> Ah! E-atît de albă noaptea, parc-ar fi căzut zăpadă!,

au totul parentetic, care întîirzie ou o clipă propunerea cea mare, pune un spaţiu mai mare între „Vino" şi între „Să vin". Acest vers îndeplineşte şi o altă funcţiune, aceea de a introduce natura, acompaniamentul etern al iubirii roimianitice la Eminescu.

Acest procedeu de „compoziţie" mai are un efect estetic — din punctul de vedere al evocării naturii. Imaginea nopţii luminoase devine mai frapantă. Caracterul parentetic al versului sugerează ideea că *trebuia* să fie nespus de impresionantă frumuseţa nopţii, dacă amantul — cu tot sufletul îndreptat spre iubita lui —, mai putea s-o observe şi s-o exprime. Această observaţie, făcută de noi discursiv, o face inconştient cetitorul, şi impresia lui este potenţată.[1]

[1] Acelaşi procedeu de compoziţie în versurile (pun în parantez versul parentetic):

> La un semn, un ţărm de altul, legînd vas de vas, se leagă
> Şi în sunet de fanfare trece oastea lui întreagă ;

Dar aici vorbind un personagiu care se adresează altuia, şi nu autorul, parantezul nu putea să cadă între versuri fără absolut nici o legătură cu ele. Legătura o face acel „Ah!" — provocat şi de frumuseţa naturii şi de starea sufletească exprimată în celelalte versuri.

Dar fata nu-l cheamă (atunci ar fi fost roman, şi nu poem romantic). Ea iese în balcon şi „i-arunc-o roză" de Şiras, şi nu floarea de la sîn.

Apariţia fetei e redată prin fapte. Eminescu nu informează. *Copiază* prin senzaţii de văz şi de auz.

Mai întăi o *aude* venind :

Şi uscat foşni mătasa pe podele, între glastre,
Intre rozele de Şiras şi lianele albastre.

Aceste versuri, care relatează sunetul, îl şi redau.[1] *Mătasă* exprimă obiectul şi noţional şi *sonor. Foşneşte* califică sunetul şi, prin caracterul lui onomatopeic, îl „imită". *Uscat* specifică sunetul şi, ca şi *foşneşte,* îl „imită", pentru că *uscat* sună... uscat. Rima *glastre-albastre* îl prelungeşte. Iar Şiras este însăşi senzaţia de auz pe care o dă o haină de mătasă care „foşneşte uscat".

Este evident că Eminescu a auzit cum vine fata — înainte de a apărea —, şi sonorităţile s-au produs în procesul intim de creaţie.

Şi tot aşa, cînd, în versul

coardele ghitarei răsunînd încet să cadă.
Ca pe coaraeie ijm.u.v.

a redat sunetul floarei căzînd pe ghitară. (înlocuiţi *coardele, ori ghitarei,* ori *cadă* — şi mai ales înlocuiţi toate aceste cuvinte prin altele, de pildă *strune, vioară,*

Ieniceri, copii do suflet ai lui AUah, şi spahii
Vin do-ntunecă pămintul la Rovine in eîmpii ;
Răspîndindu-se în roiuri, întind corturile mari. . .
(Numa-n zarea depărtată sună codrul de stejari.)
Iată vine-un sol de pace c-o năframă-n vîrf de băţ.
Baiazid, privind la riînsul, îl întreabă cu dispreţ... otc.

Şi parantezul acesta menajează o tranziţie, prin evocarea unui elevient pitoresc, pe caro caracterul parentetic al versului îl scoate în relief.

[1] Îl redau, fireşte, din cauza conţinutului lor noţional. Unui om care n-ar şti româneşte ar trebui să-i spui despre ce e vorba în aceste versuri, ca să *audă* şi el sunetul mătasoi.

cază — şi sunetul produs de căderea floarei nu se mai aude.)

Revenim. Fata apare. Dacă atunci cînd încă nu apăruse Eminescu a *auzit-o,* acum o vede :

Din balcon i-arunc-o roză şi cu mînile la gură
Pare că il dojeneşte, cînd şopteşte cu căldură.

Această expresie atît de contradictorie, ***iormal,*** cu sentimentele fetei din acest moment, şi atît de exactă este rezultatul unei viziuni halucinante.

Analiza noastră atît de minuţioasă şi totuşi incomplectă vrea să arate printr-un exemplu cum acumulează Eminescu efecte de toate felurile — noţionale, sonore şi de compoziţie — pentru a crea obiectul de artă.

Versurile de mai sus, cu conţinutul lor greu de .găsit chiar în cel mai realist roman franţuzesc, le poate ceti un tată de cea mai veche modă fiicei sale de aceeaşi modă, pentru că realizarea estetică este atît de perfectă — transfigurarea realităţii atît de complectă —, încît impune oricui o atitudine pur estetică.

în genul acesta Eminescu este maestru. în *Călin,* a reuşit să picteze o fată aproape goală — „a frumuseţii haruri goale" •—, şi „nudul" lui, ca şi pînzele marilor pictori clasici, nu poate provoca decît sentimentul estetic, fiindcă şi atitudinea poetului faţă cu „subiectul" a fost pur estetică şi fiindcă a reuşit perfect în redarea viziunii sale.

Dar în *Călin* el a realizat ceva şi mai greu. A redat paroxismul transportului erotic al Sburătorului, reuşind să păstreze şi să impună aceeaşi atitudine pur estetică.

în paginile acestea am copiat şi orînduit cum am putut mai bine cîteva din însemnările făcute pe marginea unui volum de poezii al lui Eminescu. Am ales pe cele privitoare la elementul sonor. Celelalte, poate le voi copia mai tîrziu.

Dar însemnările mele sînt întîmplătoare. Iar condiţiile, subiective, de a le completa şi organiza într-un toi, neprielnice. Poate se va găsi un tînăr, iubitor al lui Eminescu, care să se sacrifice. Să renunţe la zborul de vultur, de unde opera e privită prea de sus — şi adesea nici nu se mai zăreşte —, şi să facă un stagiu în subso-

lurile ei. îndeletnicire migăloasă şi prozaică, dar nu fără posibilitate de rezultate interesante.

Eminescu merită munca aceasta. Iar critica analitică (sau cum se mai numeşte) merită şi ea un obiect de cercetare atît de preţios ca poeziile lui Eminescu, autentic creator de artă.[1]

P.S. — După apariţia primei ediţii a volumului de faţă, cetind tratatul (magistral) al d-lui Grammont, intitulat Le *Vers Francais,* am avut o surpriză emoţionantă.

Fără nici o idee preconcepută, ca simplu cetitor al poeziilor lui Eminescu, îmi dădusem seamă de valoarea expresivă a sunetelor {„muzicale", „metalice", spuneam eu) *m* şi n din versurile lui. întemeiat pe diverse pasagii şi în special pe sonoritatea poeziilor O, *mamă...* şi Mai am un singur *dor,* cele mai triste din opera poetului •— concluzia mea era că Eminescu întrebuinţează instinctiv sonorităţile cele mai muzicale acolo unde sentimentul său este mai profund.

Dar — şi aici e surpriza mea —, d. Grammont studiind întreaga poezie franceză de la Ronsard pană azi — aşadar proidedînd inductiv •— ajunge la generalizări cu privire la valoarea expresivă a tuturor sunetelor, printre care şi la aceea că sunetele m şi n exprimă *la tristesse, la mollesse, la melancolie, la langueur.*

Acest ton afectiv, fiind aproape definiţia sensibilităţii lui Eminescu, era natural ca aceste sunete să abunde in versurile lui şi mai cu samă în poezii ca O, *mamă...* şi Mai *am un singur dor.*

Frecvenţa acestei sonorităţi e, aşadar, o „expresie" a sensibilităţii lui Eminescu, a temperamentului lui, a reacţiei lui la realitate — a concepţiei lui despre lume !

Faptul acesta — ca şi toate celelalte constiataite cu privire la diverse sonorităţi — probează concret că „arta este expresie" pană la sunet, pană la *atom.* Iar această ultimă „expresie", această expresie... ocultă este de o importanţă excepţională în poezia lui Emi-

[1] Vezi, la sfîrşitul volumului, *Anexe,* IV.

nescu. Ba este aceea oare îi dă farmecul suprem. (De aceea Eminescu este prin excelenţă intraductibil.)

Fireşte — dealtfel, în treacăt, am atins în cursul studiului şi această lăture a problemei —, nu vreau să spun că Eminescu a ales conştient cuvinte cu anumite sonorităţi, că de pildă în *O, mamă...* a îngrămădit conştient sunetele *m* şi *n* pentru a crea atmosfera de tristeţă (sau că la începutul *Dorinţei* a acumulat cuvinte conţinînd pe *r*, pentru a reda sunetul pîrăului pe prund). Se înţelege de la sine că Eminescu n-a ştiut că face acest lucru. Dacă ar trăi şi ar ceti studiul meu — şi dacă ar admite constatările mele —, ar fi desigur surprins de ceea ce a realizat.

Aceasta nu înisearnnă însă că actul creaţiei este o halucinaţie, într-un moment de supremă inspiraţie. Poetul dibuieşte, alege. Cînd Eminescu crea O, *mamă...* — schimba, corecta, nemulţumit de noţiune, de imagine, de măsură, de ritm. Şi de sonoritate — dar nu fiindcă cuvintelor care nu-i conveneau le lipseau... cutare sunete, ci pentru că urechea nu-i era satisfăcută. Voinţa de plenară satisfacţie comanda subconştientului, care-i procura diverse cuvinte, tot mai expresive din toate punctele de vedere, şi deci şi din cel sonor, din care el avea să aleagă. El ar fi trebuit să-şi analizeze pe urmă forma, din punctul de vedere al sunetelor, să facă ceea ce am făcut eu, ca să descopere ceea ce nu-i satisfăcea în expresiile care nu-i conveniseră.

Acelaşi lucru cu privire la ritm. Desigur că Eminescu a scris elegiile în iambi, nu pentru că ştia că iambul, mai grav, este mai potrivit sensibilităţii sale triste. Şi tot aşa, dacă în cele mai triste elegii a întrebuinţat rime masculine, mai adecvate sentimentului, aceasta nu înseamnă că a voit conştient acest lucru etc.

Dar nici nu înseamnă că aceste versuri i-au răsărit in conştiinţă deodată, gata.

Asociaţiile între starea de suflet şi sunet, producerea simultană a formei şi a fondului (provocarea sonorităţii necesare de către starea ele suflet) se făceau în subconştient. Subconştientul propunea conştientului, care accepta ori respingea, alegea mereu „varianta" mai frumoasă, mai *bună,*, pană ce poetul simţea că a spus

tetă stări sufleteşt.1.   privinţa conformării
Trebuie sa adăogam ca şi J   e·
sonorităţii la fond ^ . ^ ^ p e care am constatat-o
sivă de la 1870 pana la 1883 pe car d ^
şi în privinţa celorlalte calităţi , cu
la 1880.

Anexe

I

O fază de tranziţie

Pentru a nu complica consideraţiile introductive, am considerat întregul răstimp dintre 1870 şi 1879 ca o singură fază. Dar, în realitate — cum am arătat într-un articol mai vechi —, cîteva poezii începătoare ne silesc numaidecît să distingem o scurtă perioadă de tranziţie, căci Eminescu n-a sărit deodată de la *Junii corupţi* la poezia pur eminesciană.

Tranziţia de la *Junii corupţi* (1869) la *Venere şi madonă* (tot 1869) este o schimbare „catastrofă", şi nu o evoluţie ; şi totuşi, *Venere şi madonă, înger de pază, Mortua est!, Noaptea* nu sînt încă purul Eminescu. „Eminescu", în totalitatea lui, începe cu *Epigonii*. Poezia aceasta nu e desigur la înălţimea *Scrisorilor,* are greşeli multe, dar este *deja* întreg Eminescu.

Venere şi madonă e prea declamatorie. E construită pe un contrast forţat, căutat — retoric. E nesinceră din punctul de vedere artistic. E scrisă în 1869. Face parte, şi material şi sufleteşte, din *Geniu pustiu.* Eminescu însuşi o condamna.

înger de pază e o copilărie graţioasă, dar o copilărie. O „compoziţie" poetică. E în măsura şi ritmul poeziei *Mortua est!,* combinaţie împrumutată de la Bolintineanu. E tot din 1869, şi tot din. familia *Geniului pustiu,* din care făcea parte. (Cu a doua jumătate redactată altfel.)

Mortua est.', concepută şi scrisă — altfel — în 1866 (cîteva strofe de-atunci Eminescu le-a păstrat şi aici), e inspirată de Bolintineanu, e retorică, nesinceră, exagerată.

Noaptea, mai dincoace decît celelalte — scrisă în 1870 —, face şi ea impresie de „compoziţie poetică", e pe aîocurea declamatoare („O ! dezmiardă... pîn-eştî jună... pîn-eşti... pîn-...").

Epigonii, cu care noi credem că putem marca începutul lui Eminescu cel adevărat, e tot din 1870, ca şi *Noaptea.* Aşadar, în acest an se face tranziţia de la Venere *şi madonă* la *Epigonii* — după cum în 1869 s-a făcut tranziţia de la Junii *corupţi* la *Venere şi madonă* — evoluţia cea mai repede pe care a făcut-o vreodată un scriitor. *într-un an !* Trebuie să se fi întîmplat ceva deosebit în viaţa lui Eminescu. Viena ? Experienţa capitală a trecerii de la idealismul la realismul amorului ? Cine ştie !

în consideraţiile noastre am ţinut samă şi de poeziile acestea de tranziţie, dar, totuşi, nu le-am dat importanţă ca celor caracteristice fazei prime.

Această repede evoluţie, spaţiul acesta de timp dintre *Junii corupţi* şi *Epigonii,* cînd ucenicul literaturii patruzecioptiste devine Eminescu, merită un studiu aparte, chiar şi din punctul de vedere al problemei care formează obiectul consideraţiilor din acest articol, căci Eminescu încearcă în acest timp tot felul de măsuri şi de ritmuri.

II

Datele biografice

Este sigur că, cel puţin între 1874 şi 1877, Eminescu a iubit pe Veronica Miele. Aceasta reiese din scrisorile schimbate între ei, cînd Eminescu se mutase in Bucureşti. Dacă a iubit-o ca pe „o copie întîmpjătoare" a idealului său de femeie, cum caracterizează Maiorescu amorurile lui Eminescu, ne este indiferent. Cît şi cum putea iubi el, a iubit-o fără îndoială.

Aşadar, deşi în această vreme era înamorat de o femeie, în versurile sale nu vedem o femeie, ba nici un amor, ci amorul ca un element de idilă... transcendentă.[1]

[1] La Rochefoucauld spune că în tineretă bărbaţii iubesc femeia si mai pe urmă amorul. Cred că La Rochefoucauld da amorului înţelesul de pasiune egoistă, de juisare.

La Bucureşti, Eminescu a iubit pe Mite Kremnitz şi pe o doamnă Poenaru — dacă d-nii lacob Negruzzi şi N. Petriaş'cu nu se inşală.

Informatorii amintiţi citează şi numele cîtorva poezii ale lui Eminescu inspirate de aceste femei.

Imaginile mai concrete — mai precise — de femei din poeziile fazei a doua conţin, desigur, ceva din atributele acestor femei, iar elementul pasional din aceleaşi poezii trebuie să fie condiţionat de sentimentele provocate de ele[1] şi poate acum (cînd „s-a dus amorul" şi „cînd amintirile-n trecut încercau să-l cheme") şi de Veronica Miele — şi atîta tot. Căci poeziile erotice ale lui Eminescu nu sînt „copia" realităţii morale sau materiale. Ca toată creaţia lui, ele sînt, la maximum, chintesenţiare, „generalizare" afectivă — de unde absenţa ocazionalului —, universalitatea şi eternitatea lor.

III

«Mai am un singur dor» este o... *compilaţie?*

Această poezie — a cărei originalitate ni se pare probată chiar şi numai prin strînsa conlaordanţă dintre fond şi elementul sonor, de atîtea ori şi în atîtea moduri relevată de noi —, a fost denunţată (se va vedea imediat că terminul acesta este propriu) de I. N. Apostolesciu[2] da o compilare stîingaee a două poezii franţuzeşti, una a lui Ronsard şi cealaltă a lui Paul Bourget.

Versurile lui Ronsard :

Ouând le ciel et mon heure
Jugeront que je meure,

[1] Cînd a apărut, în 1879, *Atît* de *fragedă* ... (inspirată, se zice, de. Mit®, Kremi"iz), Veronica Miele a văzut imediat că poezia e „simţită", cum zice ea, că nu e vorba de o femeie imaginară şi că femeia reală nu este ea.

1909 [2] *L'Iniluence des romantiqucs francais sur la poesic roumaine,*

Ravy du beau sejour
 Du commun jour,

Je defens qu'on ne rompe
Le marbre pour la pompe,
De vouloir mon tombeau
 Bastir plus beau.

Mais bien je veux qu'un arbre
M'ombrage au lieu d'un marbre,
Arbre qui soit couvert
 Toujours de vert,

De moy puisse la terre
Engendrer un lierre
M'embrassant en maint tour
 Tout ă l'entour . ..

Versurile lui Paul Bourget :

Lorsque la mort posant ses doigts blancs sur mon front,
Fera gue pour toujours mes yeux se fermeront
 A la beauto vivante,
Choisissez-moi, vous tous ă qui je serai cher,
Une tombe au soleil, sur les bords de la mer
 Infinie et mouvante.

Comentariile lui Apostolescu :

„Le deşir du poete roumain d'etre enterre sans pompe, d'avoir sur sa tombe un arbre qui penche son feuillage, vient en ligne directe de Ronsard. Cette eleelion de son sepulcre au bord de la mer, pour entendre gronder la «masse exasperee» des flots, ou, comme il dit lui-mame, «l'âpre chant de la mer», est une reprise de l'idee et des images de M. Paul Bourget *(Poesies,* 1872—1873). Eminescu a ete si tourmente par cette combinaison des vers du chef de la Pleiade et de ceux de M. Bourget, qu'il dorina cinq variantes a sa composition. Puis, dans son deşir de mettre un trăit personnel, il prie ses amis de planter un... tilleuil pres de sa tombe. Le tiilleul au bord de la mer n'est pas tres habituel et puis il n'est guere dans le ton du paysage.

Enfin la mer dans une poesie roumaine, lâ surtout ou ii s'agit des sentiments des plus imtimes d'un persannage, est tout ce gu'iî y a de plus curieux, par-

ceque pour de motifs d'ordre historiques les Roumains ont eu de tres rares rapports avec les bords des mers. L'inspiration d'Eminescu n'est pas donc personnelle, elle est due presque conapîetement ă Ronsard et â M. Paul Bourget."

Dacă aceste versuri nu răspundeau sentimentalităţii sale, dacă dorinţele celor doi poeţi îi erau cu totul străine, dacă i-a venit atît de greu să contopească aceste două poezii şi, pentru înădirea lor forţată, a recurs la nepotrivitul „tei" —• atunci pentru ce şi-a dat Eminescu această muncă ingrată? L-a condamnat cineva să facă combinaţia Ronsard + Bourget ?

Ronsard şi Bourget!

Eminescu era un harnic cetitor de literatură, dar mai ales în nemţeşte. Şi, dacă poate o fi cetit pe Ronsard, este greu ele tot de admis că o fi cetit şi poeziile, de duzină, ale lui Bourget, scriitor necunoscut la 1880 (cînd încerca Eminescu *Mai am un singur dor),* ale cărui versuri nu putuse încă fi remorcate de romanele — de mai tîrziu.

Dar să discutăm fondul argumentării lui Apostolescu.

Aşadar, dorinţa de a nu fi înmormântat cu „pompă" (în fiecare zi mii de oameni exprimă această dorinţă) fastuosul umflat de vanităţi Eminescu a împrumutat-o de la Ronsard. Iar copacul (cimitirele sînt pline de copaci pe morminte) l-a împrumutat tot de la Ronsard. Fără îndoială — căci altfel Apostolescu n-ar mai fi descoperit încă o influenţă franceză asupra unui scriitor român.

Iar teiul, teiul din atîtea poezii ale lui (vezi *O, mamă...,* unde e vorba tot de mormîntul lui !), Eminescu l-a inventat, ca să puie şi el, bietul, ceva original în compilaţia asta, la care a fost condamnat probabil de justiţie, încît s-a chinuit cu cinci variante, parcă variantele poeziei *Mai am un singur dor* n-ar dovedi, *tocmai,* înamorarea lui de această poezie.

Dar argumentul principal este marea.

Şi, mai întăi, pentru ce să o fi luat Eminescu din poezia lui Bourget, cu oare Mai *am un singur dor* nu are comun nimic (nici un cuvînt) decît dorinţa de a fi înmormîntat la malul mării, şi nu de la altcineva ? Fără

îndoială, pentru că Apostolescu, găsind un poet care a exprimat dorința să fie înmormîntat la malul mării, şi poetul fiind francez, .a mai putut înregistra încă o „influență".

Dar a simţit şi Apostolescu că apropierea n-ar putea fi susţinută cu argumente literare, şi atunci a recurs la istorie şi la geografie : românii nu au avut şi nu au mare. Eminescu, fiind român...

La argumentul copilăresc — răspuns copilăresc :

Românii au avut întotdeauna mare. Moldova, libera sau subt dominaţie străină, s-a întins şi se întinde între Carpaţi, Nistru şi Marea Neagră.

Basarabi şi voi Muşatini

Ce cu plugul şi cu spada aţi întins moşia voastră
Do la munte păn-la mare şi la Dunărea albastră —

o spune chiar acest Eminescu, care face parte dinlr-un neam de oameni, care nu a avut mare şi nu a cunoscut-o... [...]

Aceşti români oare „i s-au plîns" lui Eminescu că în țara *lor,* [...] ... etc... dezmint cu toţii pe Apostolescu.

Dar literatura populară e plină de „mare". Dar „marea" face parte din multe locuţiuni populare. Ce voia oare Apostolescu ? Să fim o insulă, sau măcar o peninsulă ?

Dar chiar dacă Eminescu ar fi fost elveţian n-ar li putut oare dori să fie îngropat „Ia marginea mării" ?

Dacă Eminescu ar fi exprimat în versurile sale dorința de a fi înmormîntat la munte, lui Apostolescu i s-ar fi părut foarte natural, deşi nu sînt sigur că, dacă ar fi găsit într-un poet francez aceeaşi dorință, n-ar mai fi înregistrat încă o influență franceză asupra unui scriitor român.

Si, totuşi, e mai natural ca Eminescu să fi dorit malul mării pentru odihna sa de veci, decît muntele, pentru că o operă literară nu se judecă cu geografia, pentru că în poezia sa e foarte puţin „munte", iar „marea" e pretutindeni, fie ca pictură ele peisagiu, fie ca evocare, fie ca termin de comparaţie.

Marea îl preocupă mereu, s-ar pulea zice că îl obsedează. Cînd, în *Scrisoarea I,* invoacă luna, el o vede *mai întăi* ca „stăpînă a mării", „plutind pe mişcătoarea

mărilor singurătate", şi apoi deasupra „cetăţilor", „pătrunzând în mii de case" cu lumina ei. Cînd, în *Scrisoarea III,* a încetat lupta şi, odată cu sara, apare luna, el o vede ca „doamnă a mărilor şi-a nopţii", deşi acţiunea se petrece „la Rovine în cîmpii". Cînd, în *Împărat şi proletar,* Cezarul cugetă pe malul mării la soarta omenirii, Eminescu se foloseşte, s-ar zice, de prilej, ca să consacre mării patru strofe. *Stelele-n cer* — ard „deasupra mărilor", deşi poezia n-are ca subiect marea. Iar în *Luceafărul* totul se petrece pe mare şi pe malul mării etc, etc.

Marea •— ceea ce e tot atît de semnificativ — îi serveşte des ca termin de comparaţie. Ochii iubitei sînt adinei „ca marea" ; oastea lui Mircea vine ca „marea turburată" ; amintirea iubirii moarte îi evocă „oceanul cel de gheaţă" etc. în versurile rămase în manuscris, pe lîngă aceeaşi obsesie a mării ca imagine de comparaţie sau chiar ca episod, găsim poezii ca *Dintre sute de catarge, La fereastra dinspre mare* .şi chiar o poezie : Marea.

Dar preocuparea de mare este mărturisită — declarată — de Eminescu. în *Floare albastră,* iubita, geloasă de preocupările lui, oare-i îndepărtează gîndul de la ea, îi spune :

„In zadar rîuri în soare
Grămădeşti-n a ta gîndire
Şi cîmpiilje asire
Şi întunecata mare :

Piramidele-nvechite
Urcă-n cer vîrful lor mare:
Nu căta în depărtare
Fericirea ta, iubite !"

„Hai, în codru cu verdeaţă" etc.

Aşa îşi formulează Eminescu preocupările lui. Şi nu poate fi vorba aici de simple „figuri de stil", cum s-ar putea părea din cauza „cîmpiilor asire" şi a „piramidelor învechite". Poezia din adolescenţă *Amorul unei marmure* se începe cu evocarea unui rege asirian. Printre primele poezii publicate în *Convorbiri* e şi *Egi-*

petul, şi anume a patra. Două poezii ele dragoste : *Venele şi madonă* şi *înger de pază,* foarte fireşti pentru un tînăr. *Epigonii,* foarte firească pentru tînărul respectuos de înaintaşii săi, pe care i-a şi imitat pană acum şi de la care-şi ia adio — şi imediat *Egipetul,* ceea ce ar fi cu totul curios, dacă Egipetul n-ar face parte din preocupările lui.

Caragiale spune că atunci cînd l-a întîlnit întăia oară pe Eminescu, adolescentul acesta i-a vorbit mult despre India. De unde urmează că Asiria şi Egipetul se însumează într-o preocupare mai generală, preocuparea de Orientul vechi.

Aşadar, cînd în *Floarea albastră* iubita îi spune să nu mai viseze la „întunecata mare" şi la celelalte lucruri îndepărtate de ceea ce trebuie să preocupe pe un om ca toţi oamenii, ea ştie ce spune...

Şi Apostolescu se întreabă ce caută marea în *Mai am un singur dor...* Dar există mulţi poeţi în lume care să fi iubit atîta marea ?

Nu ce caută marea în ultima dorinţă a lui Eminescu trebuie să ne întrebăm, ci mai degrabă pentru ce această preocupare şi iubire de „mare", pentru ce această *obsedare* încît, cum am văzut, descriind noaptea care urmeiază luptei de la Rovine, el vede luna ca doamnă a nopţii şi... „a mării" !

Dacă am fi amatori de explicaţii prin factorul ancestral, ne-am gîndi la Eminovicz, la unEminarab, urmaş el însuşi al unui strămoş venit de pe malurile mării indiene, la nostalgii atavice — care ar explica *şi* „Egipetul", şi „Asiria", şi „marea", şi budismul său precoce, de dinainte de lectura lui Schopenhauer, şi viziunea luminoasă, fastuoasă, sudică, „indiană" a realităţii externe, din versurile sale.

Dar aceste explicaţii sînt hazardate — şi nu e nevoie de ele.

Fără nimic atavic (în sensul de mai sus), pe acest „înalt visător", pe acest geniu singuratic, pe acest om cu vaste orizonturi intelectuale, pe acest *„Luceafăr"* — trebuia să-l impresioneze puternic marea cu vastitatea şi cu singurătatea ei. [1]

[1] Iar „Egipetul", „Asiria" şi „India" nu sînt decît expres/a romantismului său. Eminescu n-a cîntat nicăieri nici într-un fel Grecia şi Roma. (A avut de gînd să scrie un ciclu al antichităţii,

Din toate acestea nu urmează că poezia Mai *am un singur dor* n-ar putea să fie inspirată de un scriitor străin... (De *unui,* nu de doi !) O spun aceasta, pentru că *Mai am un singur dor* este o poezie găsită de Maiorescu pe la „persoane particulare" şi publicată fără ştiinţa şi voinţa lui Eminescu — fără posibilitatea ca el sâ fi arătat izvorul, dacă ar avea unul.

Dar în cazul acesta, Eminescu s-ar fi inspirat dintr-o poezie care-i exprimă sentimentele şi ar fi făcut din versurile care l-au inspirat o poezie a sa, originală, şi — după regulă — o poezie mai frumoasă decît modelul, ca sanetiul Veneţiei, La *Steaua* şi *Somnoroase păsărele.* Dar Mai *am un singur dor* e o poezie atît de eminesciană, încît ar fi greu de admis că a fost măcar inspirată de un scriitor străin.

Ceea ce ni se pare de mirat este că d. Ramiro Ortiz (în notele volumului de poezii ale lui Eminescu, traduse de d-sa în italieneşte) ia drept un adevăr neîndoielnic „descoperirea" lui Apostolescu, fără să deprecieze, ca Apostolescu, poezia lui Eminescu şi s-o considere ca o pură compilaţie. Mărturisim că ceea ce ne-a determinat să discutăm argumentele lui Apostolescu este nota mai sus pomenită a d-lui Ortiz, care ne-a convins că nu aveam dreptate cînd credeam că nimene nu va lua în serios apropierea făcută de Apostolescu între cele două poezii franţuzeşti şi poezia lui Eminescu.

dar a renunţat, a salvat numai *Egipeiul,* la care ţinea mai mult. îl inspirase mai bine, mai sincer.) Din ceea ce se cheamă antichitate, l-a atras şi a poetizat ceea ce e mai vechi, mai nelămurit, mai legendar, de dincolo de orizont. Roma şi Grecia sînt mai cunoscute, mai *clare,* se adresează mai mult raţiunii, în comparaţie cu Tgipetul, cu Asiria, cu India, care vorbesc mai mult fanlazieî. Roma şi Grecia sînt timpurile moderne ale antichităţii, pe cînd Egipetul şi Asiria sînt veacul de mijloc al vremurilor vechi. Ceea ce are nelămurit, legendar, *romantic* veacul de mijloc propriu-zis — motiv pentru care romanticul Eminescu l-a iubit şi cîntat —, are şi Asiria şi Egipetul în comparaţie cu Grecia şi Roma. Antichitatea clasi< ă, clară, „raţională" nu este subiect romantic, ca obscurul, fabulosul, *medievalul* Orient. La explicarea *dacismului* lui, atît de excepţional în literatura noastră, trebuie să adăogăm la motivul de ordin naţional şi iubirea lui pentru trecutul legendar şi romantic. Dacă Ştefan cel Mare şi Mircea sînt veacul de mijloc al istoriei naţionale, dacii sînt antichitatea legendară, „Egipetul" ace-.'ei istorii.

Dealtfel, d. Ortiz, care nu e un Apostolescu, este prea dispus să descopere „izvoare".

Versul „Trece lebăda pe ape intre trestii să se culce", din *Somnoroase păsărele,* d-lui Ortiz i se pare că ar fi „o amintire a versurilor lui Puşkin, săpate apoi pe soclul frumosului monument înălţat lui în grădinile de la Ţarskoe Selo, în care poetul venea să se inspire :

în acele zile nemaivăzute, minunate,
De primăvară, la chemarea lebedelor,
Lîngă apele care luceau paşnic,
A început să-mi apară Muza.

Nu e nici o asămănare concretă, urmează d. OrHz, dar acest peisagiu lacustru, care revine de atîtea ori în Eminescu, de unde să vie ?"

Dacă Eminescu n-a văzut niciodată o lebădă pe un lac sau pe un iaz, şi totuşi lebăda revine „de-atîtea ori" în poezia sa — şi atît de pitoresc şi de *văzut* în *Scrisoarea IV* —, noi credem că mai degrabă ar fi putui lua această pasere dintr-un roman, dintr-o nuvelă, dinir-o poezie în care să fie, în adevăr, zugrăvită, ori chiar dintr-o zoologie, dintr-o gravură, de pe eticheta unei cutii — decît din strofa lui Puşkin săpată pe fîntîna de la Ţarskoe Selo, din care strofă nici n-ar fi înţeles ce e aceea „lebădă". Cel mult, căutînd într-un. dicţionar, abia atunci ar fi aflat că e o pasere, că paserea aceasta... etc.

Dar „lebăda" din *Somnoroase păsărele* a luat-o cu poezie cu tot dintr-un scriitor german. Dar „lebedele" din *Scrisoarea IV* se zice că le-a luat împreună cu lacuî şi cu castelul de la un palat de lîngă Bucureşti....-informaţie din care trebuie să reţinem că Eminescu a văzut măcar acolo lebede pe lac — „model" mult mai bun decît *cuvîntul* „lebădă" din Puşkin.

Dar cine n-a văzut lebede pe iazurile boiereşti din Moldova? Dar lebede, pe vremea lui Eminescu, erau şi în Cişmigiu. Erau la Berlin, la Potsdam. Erau Ia...

Numai după cuvîntul „lebădă" din. Puşkin, Eminescu. n-ar fi scris cele patru versuri din *Scrisoarea IV* („Numai lebedele albe, cînd plutesc încet din trestii" etc).

O apropiere făcută, cred, tot de d. Ortiz (noi pană acum n-am văzut-o nicăieri) este aceea între prima strofă a poeziei *De ce nu-mi vii ?* şi un cîntec unguresc. Iată cîntecul (tradus pentru mine de cineva care ştie ungureşte •— traducere puţin deosebită de aceea pe care o dă d. Ortiz) :

Pică frunza, pleacă păsările,
Toamna e aici.
Porumbiţa mea, pe pieptul meu
De ce nu vii ?

Cu toate că dorinţa de a avea aproape fiinţa iubită, cînd tristeţa naturii face pe om să se simtă mai singur, poate s-o aibă oricine ; cu toate că „paserile" (= „rîndunelele") apar la Eminescu abia în ultima redactare a poeziei sale (a cincea) ; totuşi, *iorma* strofei sale, acel „De ce nu-mi vii" ca concluzie a sosirii toamnei, figurată prin căderea frunzelor şi plecarea paserilor, e un argument destul de valabil ca să admitem că Eminescu a cunoscut cîntecul unguresc (de la vreun ardelean) şi *s-a inspirat* de el pentru prima strofă. Dar d. Ortiz zice că *poezia* lui Eminescu este „imitată" după acel cîntec. Terminul ni se pare impropriu.

De ce nu-mi vii ? este publicată în vremea cînd Eminescu era internat la ospiciul de alienaţi de la Mănăstirea Neamţului. Şi celelalte cîteva poezii, inspirate de scriitori străini şi publicate fără indicaţia scriitorului care le-a inspirat, sînt publicate tot în timpul cînd Eminescu era bolnav.[1]

Şi dacă pană acum printre poeziile nepublicate de el s-au descoperit patru imitate sau inspirate de scriitori străini, e posibil să se mai descopere şi altele.

Acela care ar căuta izvoare străine pentru postumele lui Eminescu ar trebui să lase la o parte, ca sigur originale, poeziile care cuprind strofe ori versuri din alte bucăţi ale lui, din acele manuscrise ale lui din care a luat ce era mai bun. Este de la sine înţeles că poeziile compuse din materialul lui, adunat în cursul vremii şi diseminat în diverse bucăţi (la care a renun-

[1] Altfel, poeziile ar fi fost însoţite de indicaţia necesară, cum a făcut Eminescu cu *Foaia veştedă* — „după Lenau", publicată de el însuşi. In manuscrisele lui, sonetul *Veneţiei* este însoţit de însemnarea : „după Cerri".

ţat), nu pot fi inspirate de alţii. Din acest punct de vedere, Te *duci...*, publicată fără voinţa şi ştiinţa lui, nu poate fi inspirată de un scriitor străin, dar *Kamadevu* ar putea fi.

în al doilea rînd, poeziile de pură efuziune de sentimente, fără o „idee", fără „subiect", fără nimic logic, trebuie lăsate şi ele la o parte, căci sînt, cu siguranţă, originale, pentru că poeziile lui Eminescu, cunoscute ca inspirate de alţii, au toate o „idee", un „subiect", şi sonetul *Veneţiei,* şi *La steaua...* şi *Somnoroase păsărele.* Chiar şi *logica* strofei ungureşti este o „idee". Şi din acest punct de vedere *Te duci...* n-ar putea fi inspirată de alt poet, dar *Kamadeva* ar putea să fie.

Mai am un singur dor axe *o* „idee", dare simplă de tot : o idee, care e o dorinţă — abia o „idee". Apoi, pe cît ştiu, nu conţine nimic din versurile rămase în manuscris, dar prin natura ei cu totul specială de „ultimă dorinţă", această poezie nu putea să conţină nimic din acele versuri.

Dar e timpul să pun punct acestei Anexe !

IV

« *Kamadeva* »*

Este oare această postumă dusă de Eminescu pană la *iorma definitivă voită de el ? Nu apare postumitatea ei şi în redactare ?*

Dar să transcriem mai întâi poezia :

Cu durerile iubirii
Voind sufletu-mi să-l vindic,
L-am chemat în somn pe Kama —
Kamadeva, zeul indic.

El veni, copilul mîndru,
Călărind pe-un papagal,

[1] Reproduc aici, dintr-un studiu despre ***Ediţiile poeziilor lui Eminescu,*** analiza acestei poezii, ca un exemplu mai mult de adaptare a formei la fond.

Avînd zîmbetul fățarnic
Pe-a lui buze de coral.

Aripi rare, iar în to)bă-i
El păstrează, ca săgeți,
Numai flori înveninate
Do la Gangele măreț.

Puse-o floare-atunci în arcn-i,
Mă lovi cu ea în piept,
Şi de-atunci în orice noapte,
Plîng pe patul meu deştept . ..

Cu săgeata-i otrăvită
A venit ca să mă corte
Fiul cerului albastru
Ş-al iluziei deşerte.

. Poezia e bine *formulată.* Totuşi constatăm cîteva neajunsuri.

Avînd de exprimat un sentiment — şi nu o realitate obiectivă, căci în cazul acesta Eminescu e colorat şi ornat —, el e scurt, e clasic, ca în toate poeziile pur subiective din faza ultimă. Transformați poezia aceasta în proză, şi veți vedea că nu aveți de schimbat maii nimic în construcția frazelor şi că stilul se împacă perfect cu stilul prozei.

Dar întrebarea noastră nu este dacă această poezie e frumoasă şi care sînt cauzele frumuseții ei, ci dacă postuma aceasta este redactată definitiv. (Bineînțeles că redactarea definitivă, adică adecvarea cît mai completă a formei la fond, este factorul important al frumuseții unei poezii.)

Fiind vorba de „redactare", ne vom mărgini la considerarea formei propnn-ziso.

Prin conținutul ei, prin natura stării afective exprimată în ea, poezia aceasta trebuie să fie scurtă, prin toate mijloacele de formă : prin numărul versurilor, prin lungimea lor şi prin felul ritmului.

Strofele sînt puține, sînt mici, de cîte patru versuri, versurile sînt scurte de şapte şi opt silabe.

Ritmul e trohaic. Eminesau obişnuieşte în opera sa cînd versul iambic, cînd pe cel trohaic. Şi nu la întîmplare, căci nimic nu este nedeterminat pe lumea a-

ceasta Versul trohaic e mai repede, mai alert mai seu decît versul iambic de acelaşi număr de silabe. Aşadar, el corespunde cu un alt *tempo* sufletesc deal cel iambic.

Voind sufletu-mi să-l vindic

sau

L-am chemat în somn pe Kama

sînt mai repezi, mai scurte decît versurile iambice :

A fost odată ca-n poveşti

sau

Cu mîne zilele-ţi adăogi,

deşi toate au acelaşi număr de silabe.

Eminescu a întrebuinţat în *Kamadeva* troheul, ritmul adecvat conţinutului poeziei.

Dar adecvarea e dusă mai departe.

Prima şi ultima strofă au toate versurile de cîte opt silabe, deci sînt mai întinse decît cele trei strofe din mijloc, care au cîte două versuri de şapte silabe şi cîte două versuri de opt silabe.

Dar versurile de opt silabe au mai multă amploare, nu numai din cauza cantităţii, ci şi din cauză că se isprăvesc cu silabe neaccentuate, care lasă impresia de vag. Aşadar, prima şi ultima strofă, care au toate versurile de opt silabe, sînt, şi ele, mai ample decît cele care au şi versuri de şapte silabe.

Dar strofele, prima şi ultima, care au toate versurile de opt silabe, au, din cauza aceasta, rime feminine ; pe cînd strofele din mijloc, care au rima în versurile cele de şapte silabe, au rime masculine. Dar rima feminină dă o impresie de vag, pe cînd cea masculină dă o impresie de categoric. Aşa încît şi natura rimei adaogă la impresia de amploare a strofei prime şi ultime, şi la impresia de scurtime şi categoric a strofelor din mijloc.

Acum să băgăm de seamă că prima şi ultima strofă, mai întinse, mai ample — prin măsura versurilor şi prin rimele feminine—, cuprind un element mai vag, mai continuu : dorinţa de iubire în strofa primă, constatarea că dorinţa s-a realizat în strofa ultimă. Pe cînd cele trei strofe din mijloc, mai scurte, mai repezi — prin măsura versurilor şi prin rimele masculine —, cuprind

ceva •categoric, determinat : faptele zeului, care vine şi săgetează inima celui ce l-a chemat.

Aşadar, Eminescu a ales versul scurt şi anume trohaic, ca cel mai potrivit pentru conţinut — iar în acest vers a operat diferit variaţii pentru a reda diferenţele de conţinut ale strofelor.

Să se mai observe că, în primele strofe, Eminescu pune în rimă cuvintele speciat evocatoare : „indic", „papagal", „coral", ca să le dea cea mai mare forţă, pentru a da cît mai puternic impresia de exotism, de indianism, pentru a sprijini cît mai mult pe „Kamadeva" („Indianismul" lui Kamadeva evocă budism, Nirvana, strălucirea şi vanitatea iluziei etc). Să se observe şi sonoritatea cuvintelor cu care se isprăvesc versurile din prima strofă, care redau strigătul de chemare, „sunetul de goarnă" al apelului făcut către zeul amorului. Să se observe şi oprirea asupra numelui sonor al zeului : „Kama — Kamadeva". îl spune întăi scurtat, îl spune apoi subt forma lungă, redă parcă insistenţa chemării.

în sfîrşit, să se mai observe că primele două versuri, prin numărul cuvintelor, ne ocupă atenţia timpul exact cît. e nevoie ca ideea să persiste în mintea cetitorului. Trecînd prea repede peste ideea din aceste versuri, fireşte nu am percepe-o, nu ar răsuna în noi. Dar oprindu-ne prea m/ult, ni s-ar pune problema psihologică indicată prin cele două versuri şi, intervenind gîndirea analitică, poezia s-ar evapora. Ideea aceasta trebuie să atingă conştiinţa noastră în treacăt, trebuie să n-o înţelegem discursiv, s-o simţim numai, să ne pună într-o stare afectivă provocată de noţiunile rapid trecătoare : *durere, iubire, vindecare.* Şi credem că ideea este exprimată de Eminescu prin astfel de cuvinte, încît s-o percepem exact cum trebuie şi în timpul exact necesar.

Acum, bineînţeles că toată această „compoziţie" sna produs în capul lui Eminescu psihologic, firesc, şi nu logic. Logica a intervenit la urmă, la ameliorarea, mereu în etape, a formei (vezi variantele poeziei în manuscris). Logica a intervenit ca să realizeze exact poruncile subconştientului.

Şi totuşi, poezia aceasta are cîteva uşoare defecte de compoziţie, care, după noi, se datorese faptului că Eminescu nu o dusese pană la forma definitivă.

Cetiţi poezia sărind peste strofa a treia. Lipseşte atunci înfăţişarea lui Kamadeva, dar compoziţia e mult mai logică, mai firească, mai *bună :* „El. veni." — „puse-o floare *atunci* în arcu-i". Cetind însă poezia cu toate strofele, deci şi cu a treia, e drept că aflăm atributele lui Kamadeva, printre care şi cel esenţial, că are săgeţi înveninate, dar strofa a patra, cu acel *atunci* raportat la veni din strofa a doua, e prea departe de strofa a doua. Cuvîntul *atunci,* în raportarea lui la strofa a doua, trebuie să sară peste strofa a treia. Aşadar, strofa a treia e parentetică, şi pentru claritate ar trebui pusă în parantez.

Dar Eminescu nu obişnuia asemenea slăbiciuni de compoziţie. în manuscrisele poeziilor lui se vede munca de a da strofelor ordinea cea mai firească, cea mai logică, mutînd mereu strofele, acomodîndu-le cînd le muta etc

Aceasta ne face să credem că poezia Kamadeva nu era încă definitiv redactată, că el ar mai fi lucrat la ea. Apoi să se observe că în strofa a patra (în strofa care începe cu „puse-afunci-...") găsim din nou un *atunci* în versul al treilea („Şi *de-atunci* în orice noapte"). Această repetare a unui cuvînt esenţial, cum e acest *atunci* în condiţiile de faţă, în aceeaşi strofă, n-ar fi lăsat-o Eminescu pană la urmă, dacă ar fi fost sănătos şi ar fi publicat el poezia, căci în poeziile definitive el nu dă dovezi de o astfel de sărăcie verbală.

Dar dacă într-un studiu despre Eminescu, cineva ar da, ca exemple de slăbiciune, consecuţia defectuoasă a strofelor din *Kamadeva,* ori repetarea cuvintelor, şi ar ţinea seamă de neajunsurile acestei poezii la estimarea talentului lui de artist, ar face o greşeală şi o nedreptate, pentru că poezia aceasta n-a fost publicată cu „ştiinţa şi voinţa" lui Eminescu.

C-cia 7428 coala 24

DIN PERIODICE

C'n. Drouhet, «Vasile Alecsandri şi scriitorii francezi»

Cultura Naţională, 1925, preţul 100 lei

Nu pol să nu încep cu impresia dominantă ce mi-a făcut acest volum : *Vasile Alecsandri şi scriitorii francezi* este una din puţinele cărţi serioase de istorie literară română. De istorie literară, nu numai de istorie literară comparată.

D. Drouhet a voit să arate ce datoreşte Alecsandri modelelor franceze şi a reuşit pe deplin.

Dar a mai făcut ceva. Urmărind influenţa modelelor în chip metodic, a analizat şi a clasificat opera lui Alecsandri, a pus tot felul de probleme cu privire la această operă, şi astfel ne-a dat şi un studiu asupra poetului moldovan, un model de studiu literar, mai ales estetic. Dacă cineva ar lăsa la o parte comparaţia cu Hugo şi ceilalţi scriitori francezi şi ar reţine numai analiza subtilă a operei poetului nostru, ar extrage clin cartea d-lui Drouhet cel mai bun studiu de pană astăzi asupra lui Vasile Alecsandri.

In *Viața românească* s-a vorbit adesea despre influenţele străine exercitate asupra literaturii noastre. D. Drouhet ne arată *concret* aceste influenţe asupra rinul scriitor al nostru. Ne face *să asistăm* la acest important proces.

în articolele noastre spuneam că scriitorii naţionali buni, acei care au contribuit real la progresul nostru literar, n-au luat din modelele străine decît ceea ce convenea, numai temperamentului lor, ci şi culturii lor, cultură determinată de cultura ţării din vremea lor. Acest lucru se vede perfect în cartea d-lui Drouhet: Alecsandri a făcut o selecţie în opera lui Hugo şi a celorlalţi şi a luat numai ceea ce se potrivea cu el şi deci cu stadiul cultural al Moldovei de atunci.

Noi am mai spus că Alecsandri a fost, in fond, un clasic. în cartea d-lui Drouhet se vede perfect şi acest lucru, căci Alecsandri a lăsat la o parte ceea ce e mai

caracteristic şi mai pronunţat romantic în modelele sale.

Sînt pornit să cred că d. Drouhet a epuizat chestia pe care şi-a propus să o rezolve, ori, dacă nu, puţin o mai fi rămas de făcut.

D-sa cunoaşte perfect pe Alecsandri — opera lui, tot ce s-a scris despre el, scrisorile lui publicate şi cele din manuscrisele Academiei ; d-sa cunoaşte perfect literatura franceză care l-a putut ajuta pe Alecsandri, poezia marilor romantici, teatrul întreg francez şi în special cel contemporan cu viaţa poetului, nostru, tot felul de teatru, viabil şi cel care a murit ; d-sa cunoaşte abundent tot felul de cărţi despre teatrui francez, despre teatrul mare, ca şi despre cel care a amuzat un moment publicul parizian de pe vremuri ,- d-sa cunoaşte teoriile şi discuţiile despre teatru în genere şi despre modelele dramatice ale lui Alecsandri în specie. D-sa a fost înarmat pană în dinţi pentru opera întreprinsă, pe care a dus-o la capăt cu atîta succes.

Cartea e scrisă cu obiectivitate şi răbdare. D. Drouhet nu lasă în urmă nici o poziţie nefortificată. Autorul urmăreşte pas cu pas pe Alecsandri, cu o perspicacitate şi o sagacitate incomparabilă. Subiect, temă, personagiile piesei, intriga, concepţia, ideile, stilul, lotul este analizat.

Adesea o piesă de teatru are modele în mai multe scrieri străine, şi d. Drouhet ştie să descîlcească atît de bine această înnodare de influenţe străine, încît ne face să surprindem secretul concepţiei lui Alecsandri — lucru rair în istoria literară.

Comparaţia cu modelele străine e, la d. Drouhet, ca un instrument de analiză a operei ori, mai degrabă, modelele străine i-au adus serviciul pe care coloranţii îl aduc fiziologistului pentru a distinge ţesuturile unul de altul. De aceea spuneam mai sus că această carte este *şi* un studiu de primul rang al operei lui Alecsandri.

Sagacitatea de descoperitor (eram să zic de detectiv) a d-lui Drouhet face palpitantă lectura acestei cărţi de erudiţie. N-o poţi lăsa din mînă. Te interesează necontenit să vezi... ce s-a mai întîmplat, să vezi cum d. Drouhet descoperă mereu, deodată, în trei-patru

modele, izvorul unei opere a lui Alecsandri. Nu voi exagera cînd voi spune că această carte de ştiinţă gravă se ceteşte ca un roman, dacă voiţi ca un roman de senzaţie.

Apoi, plăcerea de a vedea trecind pe dinainte şi pe Alecsandri, privit mereu din atîtea puncte de vedere, şi o bună parte din opera unor scriitori mari străini nu este din cele mai mici pe care o produce lectura acestei cărţi.

Dar d. Drouhet nu ne preumblă numai prin lecturi plăcute. Citind în sprijinul său istorici ai poeziei şi dramei franceze, ca şi esteticieni ai acestor genuri literare, d-sa ne preumblă prin teorii interesante mai întăi în sine, şi interesante a doua oairă prin aplicarea lor la poetul nostru şi la raportul dintre el şi scriitorii francezi.

Apoi, plăcerea noastră este potenţată de maniera d-lui Drouhet, de corectitudinea sa ştiinţifică şi de stilul său sobru. D. Drouhet — lucru rar la noi -• se gîndeşte numai la obiectul studiat, numai la adevărul urmărit, şi deloc la sine însuşi. Nu paradează, nu ţinteşte să joace elegant în faţa publicului, nu trage cu ochiul la cetitor să vadă dacă l-a fascinat, nu jubilează printre rînduri de triumfurile sale — în sfîrşit, e om de ştiinţă, şi fiecare cuvînt e tocmai acela care contribuie să facă lucrul înţeles, şi atîta tot. Cu alte cuvinte, e un scriitor occidental.

Şi ceea ce e foarte interesant e că, din analiza d-lui Drouhet, Alecsandri iese mai mare, mai serios. Se ştia demult, în chip vag, că Alecsandri a împrumutat, a imitat, a naţionalizat teatrul francez. D. Drouhet, analizînd fenomenul — cu toate că a găsit modele străine mai la toate piesele lui Alecsandri —, a reabilitat originalitatea poetului nostru, pentru că din cartea d-sale sie vede că Alecsandri a selectat materialul străin în mod personal, original, conform substanţei şi. personalităţii sale. Conştient de acest fapt, d. Drouhet tratează pe Alecsandri cu toată stima şi cu lot respectul. La d-sa nu veţi găsi nici urmă de acele şicanări cu care unii au însoţit descoperirile lor privitoare de pildă la modelele străine ale lui Coşbuc.

Cartea d-lui Drouhet trebuie cetită de orice intelectual, în ea (ca să ne rezumăm), cetitorul va găsi un

studiu literar şi estetic asupra lui Alecsandri ; un studiu asupra modelelor lui Alecsandri ; o ilustrare prin fapte a influenţei străine asupra literaturii noastre, studiul „pe viu" al acestui mare fenomen literar al culturii noastre ; o operă ştiinţifică de un interes emoţionant : romanul vieţii literare a lui Alecsandri şi un episod din românimi culturii noastre în funcţie de cultura franceză ; o operă instructivă, culturală, care va face pe cetitor să iasă mai învăţat din lectura ei. Şi va putea servi ca un model pentru cercetătorii mai tineri şi chiar mai bătrîni.

Acest profesor de literatura franceză ne-a dat cel mai bun studiu despre \'ecsandri şi una din cele mai serioase opere de istorie literară română. Dar îmi rezerv plăcerea de a reveni asupra acestei cărţi altădată. Acum am voit numai s-o recomand cetitorilor noştri.

Viaţa românească, nr. 5-6, 1925

Soveja «Titu Maiorescu»*

Cartea românească, 1925

O biografie a ilustrului critic îndrumător şi cîteva informaţii asupra atitudinii lui din vremea războaielor din 1913 şi 1916.

Biografia are un defect şi o calitate. Defect, pentru că este un ditiramb, deoarece a fost scrisă cu ocazia jubileului de şaptezeai de ani ai lui Maiorescu, şi ia serbarea unui jubileu nu are ce căuta spiritul critic, totul trebuind să fie elogios. Calitate, şi foarte mare, pentru că biografia a fost alcătuită clin informaţii date de însuşi Maiorescu, aşadar din ştiri, din care unele nu le-am fi putut afla niciodată pe altă cale. De unde, de pildă, am fi ştiut ce scriitori străini îi plăceau lui Maiorescu la vîrstă de douăzeci ş.î doi ele ani ?

* Pseudonimul (după ţinutul de baştină) ilustrului geograf Simion Mehedinţi (1869—1962). A fost şi directorul Convorbirilor *aiurare* între 1907—1923.

Recetind această biografie, ne-am gîndit încă o dată ce noroc mare a avut cultura română că tatăl lui Maiorescu a fost în condiţii să-şi poată da fiul la Institutul Terezianum din Viena, liceu admirabil, cu învăţătură serioasă şi creştere aleasă — una din cele mai bune şcoli din vremea aceea din Europa.

Dacă inteligenţa şi gustul lui Maiorescu, înnăscute, nu erau cultivate bogat şi sever la acea şcoală, el ar fi ajuns desigur o personalitate eminentă în cultura noastră, dar nu în gradul în care îl cunoaştem.

Oamenii mari ai Renaşteniii noastre au fost, afară de rare excepţii, nişte autodidacţi, chiar atunci cînd au frecventat, mai mult vizitîndu-le, universităţile străine.

Acest om, pe care soarta l-a menit să ceară culturii române seriozitate, ştiinţei naţionale adevărul pur şi literaturii naţionale frumosul, care a ştiut aşadar sa definească genurile şi să respingă tot ceea ce nu intra în conţinutul lor, omul acesta, stăpîn pe un metod, riguros, a putut fi bine, complect, ceea ce a fost, a putut realiza perfect *ideea* pe care a fost menit s-o întrupeze — pentru că, inteligent şi serios din fire, a putut învăţa carte multă, carte serioasă — şi carte.:! vremii sale.

Oare printre diferitele formule care ar defini activitatea sa, n-ar fi şi aceea că Maiorescu a opus incompetenţei îndrăzneţe a autodidacticismului competenţa prudentă a cărturarului ? (Afară de rare cazuri cînd, om totuşi al vremii lui, a făcut unele incursii în domenii străine competenţei sale, prin cîteva verdicte nejustificate.)

Viata *românească,* nr. 1, 1920

*Poeziile lui M. Eminescu**

Eminescu este unul din exemplarele cele mai splendide pe care le-a produs umanitatea. Avem convingerea nestrămutată că, dacă mai trăia sănătos încă doua-

* Fragment din prefaţa la M. Eminescu, *Poc?.!!,* ediţie alcătuită de G. Ibrăileanu, Ed. Naţională, 1930.

zeci de ani, el ar fi fost considerat, fără putinţă de contestare, ca unul din cei maii urări creatori de poezie din întreaga literatură a lumii. (Dacă Goethe s-ar fi stins la treizeci şi trei de ani, ca Eminescu, Goethe nu ar exista.)

Paginile lui Eminescu, geniale şi în chip absolut, ne apar ca un produs şi mai extraordinar, putem zice, cîntărind bine cuvîntul, un produs miraculos, cînd ne gîndim la împrejurările în care au fost create, cînd putem să ne transpunem cum trebuie în epoca apariţiei lor şi cînd ne putem imagina toate condiţiile *personale* ale autorului lor.

Cetitorul care ar voi să-şi dea sama de genialitatea lui Eminescu ar trebui, mai întăi, să cetească pe îndelete literatura română dinainte şi din vremea aceea, să foiieteze în răgaz publicaţiile anterioare şi contemporane lui Eminescu, să trăiască în închipuire acea epocă, să aibă prezentă în minte limba, stilul şi arta acelei vremi, să-şi imagineze starea culturală a ţării, preocupările intelectualilor de atunci, cultura lor, gestul lor, nevoile lor sufleteşti.

Atunci va vedea, va simţi bine ce săritură a făcut Eminescu. Va înţelege noutatea totală şi excepţională în dezvoltarea literaturilor a operei lui. Căci Eminescu nu este muntele măreţ care se înalţă ca Ceahlăul deasupra culmilor dimprejur. El este muntele care izbucneşte deodată spre cer din cîmpia plată. în vremea lui Shakespeare erau şi alţi dramaturgi mari. Shakespeare a fost expresia supremă a unei epoci literare.

Dacă nu ne transpunem în vremea lui Eminescu, dacă, spre a-l judeca, nu ne umplem de spiritul vremii aceleia, dacă nu pornim de la scrisul de atunci, nu putem înţelege bine că limba lui poetică, stilul lui, arta lui sînt făcute de el pe de-a-ntregul. Dar e deajuns să ne gîndim numai la limbă. (Dealtfel, limba este măsura artei unui poet.) Astăzi ne-am deprins cu ea, din opera lui şi din opera tuturor scriitorilor posteminescieni, pentru care limba lui a fost punctul de plecare. Dar dacă ne putem pune în starea de suflet necesară ca să asistăm la „originea lucrurilor", atunci vom înţelege că orice vers este o întrebuinţare nouă a limbii române şi o orchestraţie nouă a muzicii ei. El este cel dintăi care, selecţionând din infinitatea şi varietatea întregii limbi

române (din toate regiunile şi din toate timpurile) numai „cuvîntul ce exprimă adevărul" noţional şi sensibil, a făcut din ea un obiect de artă. Limba lui poetică, făurită de el numai în cîţiva ani, este tot atît de frumoasă ca a lui Hugo sau Verlaine — la care au contribuit sute de ani de cultură şi literatură —, are toate calităţile : muzica unuia, ca şi plasticitatea celuilalt şi ceva pe care nu-l putea avea clecît limba unui poet genial de la începutul unei literaturi : frăgezimea expresiei abia dezgropată din pămîntul încă nelucrat.

Dar această revoluţie, această schimbare „catastrofală", cum se zice în geologie, a poeziei române, apariţia ca din nimic a acestei poezii geniale este faptul unui fiu de vechil, unui autodidact, unui provincial crescut într-un mediu intelectual absolut inferior, venit abia la douăzeci de ani în contact, pentru puţin timp, cu mediul european, la Viena şi Berlin, dar din cauza naturii sale şi a sărăciei, fără putinţă de a pătrunde adine în acel mediu străin, cum a avut posibilitatea, de pildă, un Kogălniceanu.

Rechemaţi în minte împrejurările epocei lui şi biografia lui, cetiţi poeziile lui, de la *Egipetul* pană la *Luceafărul* (care e marele poet din lume *pe* care l-ar scoborî cît de puţin aceste poezii?), gîndiţi-vă că opera aceasta a fost scrisă pană la vîrstă de 33 de ani, gîndiţi-vă că în aceşti puţini ani, luptînd cu mizeria şi cu obtuzitatea mediului, muncind din greu ca să albă cu ce-şi duce penibil viaţa, el a creat şi proza artistică cu *Sărmanul Dionis,* cu *Cezara,* cu *La aniversară,* cu *Văî-Prumos din lacrimă,* şi cu sociologia rezistenţei etnice, pe oaire (nimeni din cei ce o împărtăşesc păun azi n-a dus-o mai departe, şi veţi accepta minunea, dur nu o veţi înţelege deplin.

Şi de aceea flecare poezie a lui este un lucru mai presus de orice preţ,

Dar Eminescu nu este numai un poet de geniu. Este ceva mai mult. El este cel dintăi care a dat un stil sufletului românesc, şi cel dintăi român în care s-a făcut fuziunea cea mai serioasă - fuziunea *normală* — a sufletului daco-roman cu cultura occidentală. EI, vagabondul, lipsit de diplome şcolare, feciorul lui Gheorghe Iiminovici de la Ipoteşti, este eroul culturii noastre moderne. Aceasta se poate învedera chiar

numai prin argumentul lingvistic. Comparaţi limba din poeziile lui cu limba oricărui scriitor român şi veţi vedea că la nici unul elementul autohton nu s-a îmbinat atît de armonios cu cuvintele nouă, fuziune care este *expresia* fuziunii perfecte a sufletului naţional cu gîndirea europeană.

Am spus aiurea că limba eroilor lui Caragiale, prin stropşirile ei, prin gradul şi prin felul stropşim, redă exact spoiala de civilizaţie, caricaturizarea culturii străine, primite, debilitatea organului receptor etc. Antipodul acestei lumi a lui Caragiale este Eminescu. între Rică Venturiano şi Eminescu (să-mi ierte Dumnezeu această alăturare de nume), stă toată cultura noastră modernă, stăm noi toţi ceştilalţi pe un punct oarecare al liniei.

Născut lia 20 decembrie 1849 ; crescut pană la vîrstă de 8 ani la Ipoteşti, proprietatea tatălui său ; şcolar la Cernăuţi, unde a făcut clasele primare şi a frecventat liceul aproape trei ani; retras din şcoală înainte de a fi isprăvit clasa a doua, pe care o repeta; funcţionar la prefectura Botoşani la vîrstă de cinsprezece ani; hoinar prin Ardeal, în 1866, unde încearcă, mai ales la Blaj, să isprăvească cursul secundar; cutreierind 'apoi prin Ardeal, Muntenia şi Moldova timp de trei ani (pană la 1869), în care vreme nu se ştie cu siguranţă despre el decît că a fost sufleur al unei trupe de teatru ; student, de la 1870 pană la 1874, întăi la Viena, apoi la Berlin; bibliotecar, revizor şcolar şi apoi redactor la un ziar oficial din Iaşi, de la 1874 pană la 1877, în care timp a luat parte ca membru la şedinţele „Junimii"; redactor al ziarului *Timpul* din Bucureşti, intre anii 1877—1883 ,• lovit întăia oară de boală în vara anului 1883; după şase ani de remisiuni trecătoare, alternînd cu recăderi în inconştienţă, fără să-şi mai fi revenit vreodată la starea de sănătate dinainte, Eminescu moare la Bucureşti în dimineaţa zilei de 16 iunie 1889.

Viaţa aceasta cu episoduri datorite unele împrejurărilor, altele naturii sale, dacă omului i-a adus prea multe suferinţi, în schimb artistului şi gînditorului i-a fost prielnică. Acest zbucium a fost de timpuriu pentru Eminescu ceea ce se cheamă „şcoala vieţii". Va-

rietatea de medii l-a pus în contact din vreme cu felurite realităţi care i-au îmbogăţit experienţa.

în anii copilăriei, la Ipoteşti, Eminescu a trăit lîngă natură şi în atingere de aproape cu poporul, cu viaţa, cu limba, cu datinile şi cu poezia lui. Vremea petrecută la Cernăuţi, la Viena şi la Berlin l-au pus în contact cu civilizaţia şi cultura germană (limba germană o ştia din casa părintească). Peregrinările lui prin diferite regiuni ale românismului l-au pus în măsură să cunoască pe românii de pretutindeni şi, paralel cu studiile lui de literatură populară şi de texte vechi, l-au ajutat să-şi creeze o limbă bogată şi mlădioasă, în sfîrşit, trăind pe propria lui socoteală aproape din copilărie, această experienţă aspră i-a adîncit sufletul de timpuriu, făcîndu-l să privească viaţa cu seriozitatea omului deplin format.

Impresia, cu nimic comparabilă, pe care o face Eminescu asupra cetitorului se explică, credem noi, printr-un caracter special al poeziei lui, pe care ne vom încerca să-l definim în rîndurile următoare.

Am observat, cu altă ocazie, că poeziile lirice ale lui Eminescu sînt fără „subiect" şi că, ceea ce e aproape acelaşi lucru, Eminescu n-are poezii ocazionale.

Eminescu nu cîntă incidentele unei iubiri, ci iubirea ; ,nu cîntă farmecele unei femei, ci femeia; nu ne dă crîmpeie separate din natură, colţuri de peisagii, ci ceea ce este mai general în natură. Că pentru a reda generalul, utilizează culori ale particularului, aceasta se înţelege de la sine. Dar ceea ce vrea să ne dea e generalul, iubirea, femeia, natura. Cercetarea manuscriselor sale, tipărite sub numele nedrept de „postume", dovedeşte în chip experimental adevărul acestei observaţii. în manuscrisele sale găsim uneori poezii ocazionale, în care omul şi-a notat sentimentele şi din care poetul a extras, în urmă, poezia definitivă cu caracter general, curăţită de tot accidentul faptelor şi de tot particularul sentimentelor. Chiar cînd Eminescu, ca să pornească, începe cu un fapt mai particular, *niciodată însă de la un incident,* avem de observat în primul rînd că faptul particular nu are caracterul curat personal şi excepţional şi, în al doilea rînd, Eminescu se ridică imediat la general şi la universal. In legătură cu aceasta, vom aminti că din toate preocu-

pările privitoare la ideea naţională şi la politică, consemnate în multele sale articole de ziar, ceea ce a străbătut în poezia sa este *Doina* şi *Scrisoarea III*, chintesenţiarea voluminosului bagaj de fapte, de idei şi de sentimente din proza sa politică şi socială. Şi aceeaşi generalitate şi în filozofia sa poetică pesimistă. Aproape nici o tînguire personală, nici o zugrăvire de mizerie particulară, ci din toate suferinţele personale, din toate observaţiile şi experienţele — sinteza, chintesenţa, generalizarea, aşadar aruncarea scheletelor pe care s-a ridicat şi plutirea în sferele superioare ale contemplaţiei pure.

Din toate aceste rezultă că sentimentul din opera lui Eminescu, faţă ou sentimentele trăite, zilnice ale *omului*, este oa ideea generală faţă cu imaginile sau ideile particulare din care este abstrasă.

Şi totuşi, aceste extracte de sentiment nu sînt stări de suflet abstracte. Ele au o intensitate şi o căldură mai mare decît toate sentimentele incidentale din care sînt extrase. Sînt sumă psihologică. Aceste sentimente sînt generale ca o idee, şi totuşi concrete, vii, tulburătoare, ca cea mai profundă emoţie.

Sentimentul *acesta* al lui Eminescu nu mai este legat cu un incident din viaţă. Cu incidentele din viaţă erau legate sentimentele incidentale, ocazionale din care a rezultat sentimentul general din opera sa.

Acest sentiment este acum o stare emoţională, un ton al sufletului. Din punctul de vedere al procesului de creaţiune, sentimentul este *aprioric*. Textul este consecutiv, este exteriorizarea, „justificarea" sentimentului. Textul este libretul la muzica de sentimente din sufletul poetului.

Libretul acesta i-l dă imaginaţia sa bogată şi complectă. Dar poetul nu cere imaginaţiei decît strictul necesar pentru a-şi exprima emotivitatea. De aceea Eminescu, aşa de strălucit în imagini, este totuşi aşa de econom, aşa de concis şi de scurt. De aceea în poezia lui nu găsim mai niciodată imaginaţie pentru imaginaţie, ca de pildă la Victor Hugo. (Acelaşi lucru şi în privinţa „ideilor" sale, care nu sînt decît un stimulent ori o *abutisare* a emotivităţii sale, ori mai degrabă a acestei emotivităţi, emoţia faţă cu viaţa şi cu natura, spaima lui în faţa realităţii tangibile şi intangi-

bile — *pesimismul* său.) Imaginaţia este seva supusă a sentimentului. Ea nu are alt rol decît să exprime sentimentul. De aci caracterul de imaterialitate al poeziei sale lirice, idealitatea ei. De aci, în sfîrşit, lipsa de subiecte, de ocazionale.

Îndărătnic şi superb dispreţuitor al realităţii banale, Eminescu alege din imaginile realităţii elementele care convin sentimentului său şi, idealizîndu-le, le combină liber în vederea textului adecvat muzicii sale din suflet.

La minimum de „realism", el îşi exprimă emotivitatea printr-o combinaţie simbolică de imagini, şi nu prin imagini din chiar domeniul faptelor legate, în experienţa-i proprie, cu sentimentul dat. Aşa, muzica funebră din suflet, produsă de regretul după un amor defunct, mai just : după *amorul* defunct în genere, are ca libret zugrăvirea unui sinistru peisagiu boreal (*De cile ori, iubito...).* Alteori, simbolul e mai apropiat *(Luceafărul).* Adesea muzica din suflet încheagă o sumă de imagini, culese de-a lungul vieţii şi înrudite prin sentimentul comun ce le-a provocat *(Melancolie).* De cîteva ori muzica se traduce printr-o înscenare romantică, care, subt forma aparentă a baladei, este expresia unui sentiment, de pildă, al nostalgiei care-i cîntă în suflet *(Povestea teiului).* De cele mai multe ori sentimentul, de obicei regretul după trecut, rechemarea fericirii imposibile, îmbracă Iorma unei elegii de amor, într-o scenă mai trăită, mai realistă, deşi lotuşi parcă dintr-o lume de vis *(S-a dus amorul).*

Mai înspre particularizare, mai înspre „realism" ar începe poezia de confidenţă personală, cu subiect, ocazională, dar în zadar vom căuta în Eminescu exemple pentru asemenea gen.

Această poezie de sentimente generale, exprimată printr-un material de imagini strict necesar, prin textul cel mai scurt cu putinţă, are puterea sugestivă a muzicii.

Ca şi muzica, poezia lui Eminescu, prin sentimentul ei general, prin lipsa de subiect şi de ocazional, îţi transmite cu cea din urmă intensitate o stare emoţională generală, pe care o umpli cu propriile-ţi sentimente, pe care o colorezi cu propriile-ţi evenimente sufleteşti. De aici şi sentimentul de colaborare

al cetitorului, „cetirea printre rînduri", iluzionarea lui, credinţa naivă în adevărul ficţiunii din operă, de aici sugestivitatea poeziei lui Eminescu.

Ca şi muzica, poezia lui Eminescu scoate din enormul inconştient stări nebănuite de suflet, pe care le lasă cu nelămuritul lor, şi exprimînd inexprimabilul, ne face cunoscut, în clipe de fulger, profundul sufletului nostru. De aici senzaţia infinitului, a lucrului în sine, a „voinţei" lui Schopenhauer, pe care ne-o dă poezia lui Eminescu.

Ivan Turgheniev, unul din cei mai mari poeţi în proză ai omenirii, ajungînd cu povestirea la momentul supremei melancolii a unui erou (ăl său, se declară învins de greutatea analizei şi, ca să arate printr-un cuvînt profunditatea sentimentului de care e cuprins personagiul său, zice că numai muzica ar putea s-o exprime. Eminescu a învins de multe ori această greutate, realizînd imposibilul.

Dar muzica aceasta profundă a lui Eminescu a mai căpătat prestigiul unei alte muzici, aceea a versului său hipnotic, combinată din sonorităţi de silabe, de ritmuri şi de rime :

Adormind de armonia
Codrului bătut de gînduri,
Flori de tei deasupra noastră
Or să cadă rînduri-rînduri...

Dîndu-mi din ochiul tău senin
O rază din adins ...

Acele dulci cuvinte
De care azi abia mi-aduc
Aminte . . .

Muzică prin fond, ca şi prin formă, poezia lui Eminescu nu mai are nevoie de nici o altă melodie, şi cu atît mai puţin de cele care circulă...

Spuneam mai sus că poezia lui Eminescu ne dă senzaţia „voinţei" lui Schopenhauer. Să lămurim această propoziţie metafizică, să traducem acest termen schopenhauerian şi, cu această ocazie, să mai adăogăm cîteva cuvinte în privinţa psihologiei poetului.

Vorbind de arte, Schopenhaeur arată că în deosebire de toate celelalte, care ne dau copia „ideilor platoniciene" prin imagini din lumea aparențelor, muzica ne dă însăşi expresia „voinței".

„Voința", în metafizica lui Schopenhauer, este lucrul în sine, realitatea ultimă, aceea care nu cade subt simțuri, subt stratul aparențelor.

Acest „lucru în sine" nu-l putem surprinde nicăiri în univers, decît în noi, şi anume în ceea ce s-ar putea numi impulsivitate, dorință, afectivitate, emotivitate. Acestea sînt pentru Schopenhaeur „voința" revelată moiuă şi a oăir/ei expresie este muzica.

Ceea ce a sugerat lui Schopenhauer ideea că emotivitatea este „lucrul în sine" este poziția ei față de stările de cunoştință, care „reprezintă" lumea, fenomenele, aparențele.

în adevăr, emotivitatea *mi* numai că nu are nimic comun cu cunoştința, dar s-ar putea spune că e contrarul cunoştinței. Ea este răspunsul nostru, reaețiunea noastră la impresiile lumii din afară. Emotivitatea noastră este în întregime eu, pe cînd senzațiile noastre venite prin simțuri sînt lumea din afară plus eu. Această emotivitate, această reacțiune este răsunetul întregului nostru organism, al întregii noastre vieți organice.

Emotivitatea n-o percepi ca ceva care se poate defini prin datele simțurilor externe, cum percepi întreaga existență. O percepi printr-un simț intim, simțul intern.

Fiecare din noi este ceea ce e această emotivitate, adică totalitatea senzațiilor organice produse de întreg organismul nostru. Ideile noastre, filozofia noastră sînt justificarea, advocatul acestei emotivități. Ea este deci, încă o dată, faptul fundamental psihic, substratul vieții sufleteşti. De aici senzația de ceva mai profund şi de ceva anterior.

Aceasta este cauza pentru care Schopenhaeur crede că are dreptul să opună lumii aparențelor lumea aceasta internă, profundă, obscură, nelămurită şi s-o considere ca participînd din lucrul în sine, care se ascunde în dosul fenomenelor.

Dacă Schopenhauer nu are dreptul să gratifice emotivitatea noastră cu numele de lucru în sine, ră-

C-da 7428 coala 25

mîne însă, dincolo de filozofia lui, adevărul că aceastā emotivitate e faptul fundamental al sufletului nostru, *eul* nostru adevărat, diferenţiarea noastră de tot restul universului şi că muzica ne pune direct şi mai. cu putere îm contact au dînsa, decît orice altă arta, şi fără să ne indice imagini, emotivitatea răminînd amorală, nedefinită, emotivitate pentru emotivitate, uimind ca s-o colorăm noi *în urmă.*

Mişcîndu-ne sufletul cu putere, fără să ne dea imagini ale lumii reale, punîndu-ne în contact cu lumea obscură din profundul sufletului nostru, muzica în adevăr ne dă impresia că ne pune în faţa lucrului în sine, numit de Schopenhauer „voinţă".

Şi cînd am spus că poezia lui Eminescu ne dă senzaţia „voinţei" iui Schopenhauer, am. voit să rezumez un termin schopenhauerian, ideea pe care mă încerc s-o dovedesc, că farmecul acestei poezii se explică prin efectul ei asemănător cu al muzicii.

De aici şi senzaţia de infinit pe care o dă poezia lui Eminescu. în adevăr, punîndu-ne în contact cu emotivitatea noastră profundă, nedefinită, nelămurită, ea ne pune în contact cu un infinit, cu singurul infinit palpabil pentru noi, cu infinitul sufletului nostru — *cu infinitul.*

Dar emotivitatea de care am vorbit pană acum şi care este principiul explicativ al poeziei eminesciane a avut nevoie de imagini sugestive, de puncte de vedere înalte şi de sonorităţi de formă. Altmintrelea, ea ar fi rămas zadarnică, oarbă, mută, ca cei mai mulţi dintre noi. Şi sufletul 'lui Eminescu a fost destul de bogat pentru toate. Eminescu a fost un organism complect. A avut totul, toată gama senzaţiilor, imaginaţia complectă, inteligenţa înaltă. El a concentrat în sine viralele omenirii şi vîrstele purului. Emotiv şi imaginativ ca un primitiv, naiv şi curios ca un copil, *nou* în faţa universului, el a fost în acelaşi timp înarmat cu ounoştinţi ca un învăţat şi abslnu lor de idei ca un metafizician.

întilnirea unor însuşiri atît de eminente este aşa de rară, încît Caragiale a putut spune cu drept cuvînt că vor trece secoli pană se va naşte un al doilea Eminescu.

Adevărul Jitc V artistic, 16 martie 1930

Anton Bacalbaşa, «Moş Teacă în cazarmă»

Ediţie nouă, „Biblioteca pentru toţi"

Moş Teacă a avut un succes enorm acum treizeci de ani. Numele eroului şi multe fraze ori cuvinte de ale lui au ajuns populare, aproape ca şi tipurile şi frazele lui Caragiale. Moş *Teacă* a impus atunci atît de mult, încît duşmanii lui Bacalbaşa, cînd au voit să-l atace, nu au negat valoarea operei, ci au spus că e plagiată după *Colonel Romollot* al lui Leroy, ceea ce e fals, căci afară de o singură idee a lui Moş Teacă (că armata nu va fi bună cîtă vreme se va recruta din civili), opera lui Bacalbaşa nu datoreşte nimic lui Leroy, decît poate ideea de a o scrie.

Moş Teacd are multe calităţi, dar nu o are pe cea esenţială. E lipsită de realism. Satira lui Bacalbaşa, om de spirit, poate cel mai spiritual publicist român, nu era un observator. Dar ascuţimea, verva şi abundenţa spiritului său nu strălucesc în Moş *Teacă,* ci aiurea.

Aşadar, Moş *Teacă* este o simplă şarjă spirituală. Opera ţine de genul burlesc. Şi nici în intenţia autorului n-a fost să dea o „imitaţie a realităţii".

Tonul literaturii noastre fiind azi mai obiectiv, o operă lipsită de observaţie şi întemeiată numai pe spirit ni se pare frivolă. Iar neverosimilitatea întrece marginile permise burlescului. Afară de asta, felul de a „face spirit" din Moş *Teacă* ni se pare învechit şi adesea de un gust îndoielnic.

Vechi este Moş *Teacă* şi prin faptul că uneori autorul pune în gura personagiului său ridicol idei de ale sale, procedeu datorit lipsei de obiectivitate, pe care-l observăm adesea la. începuturile literaturii noastre, de pildă în comediile lui Alecsandri. Şi, în sfîrşit, este învechit şi prin unele scene care erau atacuri în dreapta şi în stînga, cum e capitolul cu spiritismul lui Madame Teacă atunci la modă din cauza lui Hasrîeu.

Succesul mare, de acum treizeci de ani, al lui Moş *Teacă* nu este însă inexplicabil. El se datoreşte mai întăi spiritului, de calitate neegailă, care, chiar din pricina asta, a satisfăcut multe feluri de oameni. El se datoreşte apoi antimilitarismului epocei, un antimilita-

rism cu caracter mai mult estetic, pe care-l găsim şi la Vlahuţă. El se datoreşte, în sfîrşit, cîtorva observaţii asupra realităţii, din clare, în 'definitiv, se încheagă suficient tipul ofiţerului ridicat de pe front, incult, tipicar, sclav al superiorilor, călău al celor mici, „militarist" pană la atrocitate şi duşman din instinct al civilului. (Făcînd abstracţie de consideraţiile literare, trebuie să amintim că Moş *Teacă* a avut, pe vremuri, un mare merit — acela de a atrage atenţia asupra unor păcate ale armatei şi „a îndrepta" ceva — cît poate îndrepta o carte —, adică foarte puţin.)

Mai mult realism este în schiţele tipărite în acelaşi volum unde se zugrăveşte cruzimea şi vulgaritatea gradelor inferioare. Aici sînt •tipuri, şi mai ales scene vii, care ilustrează minunat adevărul că omul ajunge o fiară cînd are putere absolută asupra semenului său.

...Dar cine — şi cînd — va dezgropa atîtea cronici politice, fantaziste şi literare ale lui Anton Bacalbaşa, care să dea adevărata măsură a talentului şi spiritului său scînteietor ?

Viata românească, nr. 5, 1922

Th. *D. Speranţia, «Anecdote proaspete»*

Cartea românească, 1925

D. Th. D. Speranţia a debutat în *Contemporanul* acum patruzeci şi mai bine de ani cu anecdote populare versificate. Mai pe urmă, d-sa a scris mereu anecdote, dar nu „populare", ci „sărate", „pipărate", „de post", „proaspete" etc.

Anecdotele sale cele dintăi, cele „populare", au fost foarte bine primite în lumea literară. Celelalte nu au fost primite deloc. Cu cele dintăi, d. Speranţia intrase în literatură ; cu celelalte a ieşit.

„Sărate", „de post" etc, chiar titlurile indică natura gustului cu care d-sa a tratat mai pe urmă genul.

însă evoluţia aceasta a gustului d-lui Speranţia nu s-a făcut, dacă se poate zice aşa, autonom, ci în funcţiune de subiectele tratate. Dar, la urma urmei, lucrul revine tot acolo.

D. Speranţia, în anecdotele prime, cele „populare", trata subiecte populare în chip popular, în limba poporului, cu hazul poporului.

Mai tîrziu, d. Speranţia şi-a luat anecdotele — adică subiectele, concepţia, spiritul, limba — din altă lume, din lumea suburbiană.

Deosebirea dintre primele anecdote şi cele din urmă e deosebirea dintre popor şi suburbie, dintre cultura seculară rurală şi pocitura de cultură suburbiană.

Anecdotele prime ţin de Creangă ; anecdotele celelalte ţin de cutare *hel-esprit* de mahala.

Am făcut cu un fel de durere aceste constatări, pentru că anecdotele populare — contribuţia beletristică cea mai de valoare din primii ani ai *Contemporanului* — au îmcîntiat .copilăria şi adolescenţa generaţiei mele, şi ne-au sădit, şi ele, în suflet gustul pentru geniul popular.

Dar d. Speranţia n-a mai scris niciodată anecdote ca aceea cu: „La... la... Iată-1, te-1 mai tudu-i, c-ata-i el de fel budat!"

Tot mai departe de vremea contactului (din copilărie) cu poporul, rupt de curentul poporan al *Contemporanului,* d-sa a ajuns ,la „anecdote proaspete". E un caz şi acesta de săritura făcută din atmosfera rurală, dar nu în urbanism, ci în sub-urbanism.

Viaţa românească, nr. 11 şi 12, 1925

Natalia Negru,

«Helianta». «Două vieţi stinse». «Mărturisiri»

1921

Helianta e un mic roman, campus în partea primă stîingaci şi fără merite deosebite de stil, iar îm partea a doua (care, dealtfel, e un simplu material neprelucrat),

fără nici o compoziţie şi fără nici o pretenţie de artă. *Helianta* însă este interesantă prin cîteva documente omeneşti. Paginile în care se zugrăveşte viaţa dintr-un pensionat de fete deschid o mică fereastră asupra unei lumi puţin cunoscută, iar scenele din viaţa de la ţară, cam copioase şi redate prea sistematic — parcă anume spre a procura documente —, conţin fapte caracteristice pentru ilustrarea mizeriei materiale şi morale din satele noastre.

Dar, mai interesante, poate, cel puţin pentru unii cetitori, sînt cele „două vieţi stinse", Steluţa şi Fulga.

Din „mărturisiri", dar mai ales din scrisorile lor, se degajează suficient şi distinct firea acestor doi oameni, Steluţa, tip de sentimental lipsit de voinţă, Fulga, tip de impresionabil şi de pasionat, lipsit de puterea de a-şi înfrîna impulsiile.

Scrisorile lui Steluţa, cu tot aparatul lor de recuzite poetice, sau tocmai din cauza lor, dovedesc, ca şi faptele relatate de autoare, că el o iubeşte pe Helianta cu inima : Cînd ea îl părăseşte, cu toată îndurerarea lui, el găseşte vreme să se intereseze de soarta ei viitoare. Fulga, mai în vîrsta decît Steluţa, mai lucid, lipsit de sentimentalism, dar vibrant de senzibilitate şi senzualitate — deşi zice, desigur sincer, că iubeşte pe Helianta „cu toate iubirile" —, în realitate nu o iubeşte decît cu simţurile şi cu imaginaţia.

Iubirea lui Fulga e o frenezie a simţurilor, fatală şi ucigătoare. Scrisorile şi toată purtarea lui ilustrează perfect acea opinie pesimistă a unor mizantropi că viaţa omului, în ultima analiză, e dominată, condiţionată, motivată de viaţa sexuală. Fulga, om inteligent, artist fin, nu face o mişcare, un gest, care să nu aibă în vedere posesiunea Heliantei. E, zice el, singurul lui motiv de a acţiona, de a face literatură, polemică, şi trebuie să-l credem.

Eroii romanului d-nei Negru sînt literaţi. Literatura lor se vede în scrisorile lor, stilizate anume pentru ocazie (mai ales ale lui Fulga), căci Helianta trebuise cucerită ori păstrată. Iar literatura lor e, după definiţie, expresia temperamentului lor. Scrisorile lui Steluţa sînt sentimentale, pline de aspiraţii, de curăţie sufletească, de naivitate şi scrise într-un stil inspirat, cam amorf, culant, general. Stilul sentimentalilor.

Fulga are stil precis, vibrant de vervă, încrustat cu „juvaieruri". Stilul artist.

în cîteva pagini, ni se vorbeşte de colaborarea literară a celor doi eroi ai romanului.

Colaborarea trebuia să dea rezultate fericite. Sentimentul unuia şi arta celuilalt trebuiau să se îmbine într-o sinteză superioară părţilor şi chiar sumei aritmetice a părţilor. Autoarea mai spune că partea de colaborare a lui Fulga era covîrşitoare.

Lucrul e natural. Fulga era cu deosebire interesat la colaborare şi, în acelaşi timp, din cauza acestui interes imperios, era dezinteresat ca un împărat de gloria pe care o împărţea cu Steluţa. în sfârşit, Fulga era în împrejurări cînd cineva e în toată verva de care este capabil. (Vezi... *Geneza lirismului* de Lucia Mantu din no. precedent al *Vieţii româneşti.)*

Partea de colaborare a lui Fulga fiind mult mai însemnată decît a lui Steluţa, opera lor comună trebuia să fie, judecind după scrisorile lor din roman, mai mult artă decît creaţie.

Helianta conţine un material interesant pentru psihologie.

Viaţa românească, nr. 1, 1922

Anghel şi losif

într-o interesantă broşură intitulată *Opera literară a poetului Dimitrie Anghel* (cuvîntul „poet" e de prisos, căci Anghel e un scriitor cunoscut), autoarea, d-na dr. Silvia T. Bălan, caracterizează opera lui Anghel cu ajutorul volumelor de versuri *în grădină* şi *Faniazii* şi al volumelor de proză *Fantome* şi *Oglinda fermecată.* în adevăr, numai aceste volume sînt semnate de Anghel singur.

Dar Anghel nu va fi complect definit fără operele iscălite împreună ou losif. Şi cu atît mai mult am avea dreptul să procedăm astfel, cu cît avem mărturia d-nei Natalia Negru (în romanul *Helianta)* că partea de colaborare a lui Anghel este covîrşitoare. Vom

adăoga că anume incidente cunoscute nouă *(Cometa, Caleidoscopul, Carmen Saeculare, Legenda funigeilor* au apărut în V. *r.)* ne-au hotărât, acum patru ani, să subscriem la declaraţia Heliantei.

Dar şi fără mărturia Heliantei, şi fără informaţiile noastre, am putea fi îndreptăţiţi să spunem că cel puţin *Cometa* şi *Caleidoscopul* sînt de Anghel — secondat de Iosif.

Aşa cum îi ştim pe Anghel şi pe Iosif ca oameni şi ca scriitori, Anghel putea să scrie singur *Cometa* şi *Caleidoscopul,* dar nu şi Iosif. Nu-ţi trebuie mult simţ critic ca să pricepi că tradiţionalistul, patriarhalistul, sentimentalul Iosif, mai mult poet (indiferent de ce grad) decît artist, nu putea scrie *Cometa* şi *Caleidoscopul* şi nici nu avea cu ce contribui mult la ele.

Caleidoscopul şi mai ales *Cometa* presupun un autor artist, fantezist, om de lume, spiritual, „franţuzit", arhicitadin, ceea ce era Anghel şi ceea ce nu era deloc Iosif. Numai *Legenda funigeilor,* lirică, epică, romantică, influenţată de literatura germană, familiară lui Iosif (traducătorul lui *Tanhăuser* etc), şi nu şi lui Anghel, n-ar fi putut-o scrie Anghel singur, dar nici Iosif.

Acum, că fără Iosif, *Cometa* şi *Caleidoscopul* air fi fost întrucîtva altfel nu importă. Nu voim să spunem decît că, în genul acesta, numai Anghel era capabil să realizeze o operă, nu şi Iosif.

Dealtfel, *Legenda funigeilor* e prima lor colaborare la o operă originală, şi la început colaborarea trebuia să fie reală. Mai pe urmă a rămas obiceiul — forma fără fond. Pe vremea aceea (rezumam noi acum patru ani *Helianta)* .- Anghel era într-o fază a biografiei lui morale cînd, pe de o parte, omul are verva la culme, iar pe de altă parte, în afacerile practice, poate atinge culmile generozităţii şi ale depersonalizării.

Şi cum, după părerea noastră — şi credem a majorităţii lectorilor lui Anghel —, opera lui de căpetenie e partea lui din *Cometa* şi din *Caleidoscop,* şi cum această parte este, cu siguranţă, mai mult decît covîrşitoare, trebuie să avem odată curajul de a caracteriza pe Anghel şi prin aceste opere, chiar cu inconvenientul de a-i acorda şi ceea ce nu e al său — fără

îndoială foarte puţin —, dacă n-am avea putinţa să *simţim* partea lui Iosif.

Altfel, Anghel, frustrat de opera sa de maturitate, operă eminentă şi în sine, şi din punct de vedere al dezvoltării literaturii noastre din ultimii douăzeci de ani — va rămînea, pe *nedrept,* prea sărac, căci *Fantazii* este cam inconsistentă, iar *In grădină* —• curioasă combinaţie de născând impresionism modern şi de vlahuţism (prin ritm, ton declamator, exclamativ, sentenţios) — nu va putea rezista „dintelui vremii", dacă cumva mai rezistă încă. Avem impresia că Anghel şi-a găsit genul potrivit naturii sale abia în *Cometa* şi în *Caleidoscop.* Dealtfel, acestea au fost volumele cele mai gustate de public, din cele cîte au purtat iscălitura lui Anghel sau şi a lui Anghel.

D-na dr. Silvia. T. Bălan a eliminat din opera lui Anghel aceste volume. După uzanţele cele mai stricte, are dreptate. Dar trebuie să dăm odată Cezarului ce e al Cezarului.

Şi se întâmplă că prin acest suum *cuique,* Iosif rămîne destul de avut. Şi, în sfîrşit, noi nici nu concepem cum s-ar putea face racordarea între opera iscălită numai de el şi *Cometa.*

Ceea ce ar rezulta ar fi ca acel hircocerb, animal cu două naturi, imaginat de scolastici şi amintit undeva de Renan.

Viaţa românească, nr. 11, 1926

Opera lui C. Hogaş

Calistrat Hogaş şi-a tipărit primele sale impresii de călătorie în *Arhiva* din Iaşi pe la sfîrşitul veacului trecut. Dar, pierdut într-o *arhivă,* printre studii de geologie, petrografie, chimie şi filologie, el a rămas necunoscut.

A doua serie de impresii a tipărit-o în *Viaţa românească,* în vreme de cîţiva ani, începînd din 1906. Atunci a început să iasă din totala-i obscuritate. Dar

Hogaş nu avea pe toţi cetitorii revistei, pentru că era un necunoscut şi scria bucăţi „lungi". (Numai in ţările de mare cultură cetitorul suportă astfel de bucăţi. Revistele franceze, engleze, germane de cîte 200 pagini au adesea în sumar cinci-şase titluri.)

Dar cei care s-au hotărît să-l cetească au rămas, mai toţi, încîntaţi.

în 1912 ne-am hotărît să-i scoatem opera în volum. El a cerut să facă singur corectura ultimă. A făcut-o aşa, că volumul nu s-a putut pune în vînzare.

în 1914 am tipărit a doua oară volumul, dar a apărut în librărie exact în ziua dezlănţuirii războiului mondial. Lumea avea alte griji.

în sfîrşit, în 1915, cînd a ars redacţia noastră, s-a nimicit şi tot depozitul de volume ale lui Hogaş şi n-au mai rămas decît exemplarele de pe la librari.

Pe de altă parte, cît a trăit, „critica" a fost mută în privinţa lui. Nici măcar nu l-a înjurat.

Natura nu a înzestrat pe nimene cu mai multe daruri strălucite. Dar oamenii nu l-au alintat.

Acum, opera lui se tipăreşte din nou. Un volum a apărut. Altul apare în curînd. Va urma apoi al treilea, ultimul. Credem că facem un însemnat serviciu iubitorilor de artă din această ţară.

Viaţa românească, nr. 1, 1922

Volumul al doilea al lui Hog>as

Din opera încîntătoare (acesta este cuvîntul cel mai potrivit) a lui Hogaş a apărut încă un volum : *Amintiri dintr-o călătorie* — o călătorie pe la vestitele mănăstiri din ţinutul Neamţului: Almaş, Horaiţa, Văratic, Sihla, Săhăstria, Agapia din Deal, Agapia, Secu şi apoi, prin Pipirig, peste Hălăuca, pe valea Sabasei, pe Bistriţa, peste Seştina, la Dorna, locuri vrednice de talentul şi poezia lui Hogaş •— şi invers.

Urmează volumul III şi din nefericire, ultimul.

Viata românească, nr. 5, 1922

C. Sandu-Aldea

Sandu-Aldea a reprezentat o lăture cu totul specială a curentului literar care începe în preajma anu-*îm* 1900.

El n-a fost un tradiţionalist în înţelesul de cîntăreţ al trecutului şi nici un ţărănist — căci *Două neamuri,* remarcabil prin pitoresc şi mai cu samă prin poezia muncii, este, ca roman, o „compoziţie", o operă tezistă — o operă din cap, nu răsărită din ceea ce era primordial în Sandu-Aldea.

Acest scriitor n-a fost ţărănist nici ca pictor de oameni, nici prin atitudine.

Sandu-Aldea a fost cîntăreţul pămîntului, „pămîntul negru şi rodnic", cum spune el în proză, „pămîntul negru, vechiul nostru tată", cum spune cu profunditate d. Goga.

El a cîntat şi mai ales a pictat, ca şi alţii, diverse aspecte ale naturii, dar este singurul nostru poet ai pămînituliui 'dare dă hrană, al sămănăturilor, al lanului, al ogorului, al triumfului sau al înfrîngerii omului în lupta de a stoarce „sucul pămîntului".

Acesta este aportul său în literatură — noutatea sa.

Şi acesta este meritul principal al cărţii Doiid *neamuri.*

„în spicele fragede se frămînta viaţa nouă, se plămădeau milioanele de boabe arămii, aur sunător închegat clipă cu clipă din sucul pămîntului şi din lumina soarelui."

Pentru tainele acestea ale naturii, el avea parcă o sensibilitate specială, aşa de proaspete îi erau simţurile.

„Nu se poate spune prin vorbe ceea ce soarbe un suflet omenesc prin ochi, prin auz, prin miros, prin adinca, dulcea şi tainica înfiorare a tuturor simţurilor."

Dar el ştia să lege de ogor chiar şi descrierea pură a naturii.

„Soarele se mărea, se înroşa, scăpata şi, din pragul asfinţitului, se uita cu un ochi uriaş spre lumea împrăştiată pe ogoare. Rotundul lui rămînea în ochi, şi ori încotro te uitai, îl vedeai ca un ban mare de aur care fugea, odată cu privirea, peste grîu, peste porumburi, peste mirişti..."

„Trenul fugea... Pămîntul, înnegrit de pluguri, aştepta sămînţa de grîu. Locurile, despărţite prin coamele răzoarelor, păreau că se învîrtesc, alunecînd repede în urma lor...".

în chipul acesta de *a vedea* natura, s-ar zice că se confundă cele două ipostaze ale menirii lui pe acest părnînt : poetul şi omul de specialitate practică — ipostaze ale aceleiaşi chemări intime.

Acest poet al pămîntului, acest primitiv a fost •— şi trebuia să fie — şi un poet al forţei, în forma ei cea mai primitivă.

Qmiut pe caire J-& Înţeles mai bine şi l-a redat cu putere e omul primitiv, omul abia ieşit din natură, mînat de instincte telurice, refractar civilizaţiei, normei, regulei.

Fiu al cîmpiei, al acelei cîmpii care prelungeşte Bărăganul spre răsărit, în care „viaţa nouă se frăinîntă în spicele fragede" pe întinderi nemăsurate; al cîmpiei unde trăiesc eroii săi : al cîmpiei de lîngă schela cea mare a Brăilei, unde „milioanele de boabe" se prefac „în aur sunător", opera lui, strîns legată de realităţile naţionale, este expresia vieţii şi a sufletului unei regiuni a ţării româneşti, este aşadar, şi din acest punct de vedere, un aport original adus literaturii române.

Acum el zace sub „pămîntul negru", acolo unde primăvara se petrec tainicile zămisliri, pe care el le-a înţeles atît de bine. Şi ţarina, pe care a iubit-o atît de mult, îi va fi uşoară.

Viaţa românească, nr. 3 1927

Poezia nouă

Poezia „nouă" poate însemna două lucruri, ori poezia celor tineri, ori un anumit fel de poezie, ale cărei caractere sînt senzaţia şi impresia rară, curioasă, stranie, uneori morbidă, disociaţia ori asociaţia extraordinară şi epatantă, eliberarea de logică, sugerarea inexprimabilului, evitarea poeticului tradiţional şi poetizarea nepoeticului, exotismul, satanismul, confuziunea, obscuritatea, primitivismul rafinat, naivitatea subtilă, intelectualizarea impresiei, imbecilitatea, gîngureala, ori numai afectarea tuturor acestora (sper că în privinţa imbecilităţii e afectare întotdeauna); apoi, din neputinţă sau voluntar, ori ca efect natural al fondului, lipsa de vers ori versul „liber", sau pur şi simplu greşit — caractere divers prezente şi divers combinate la diferiţii poeţi noi ori la diferitele specii de poezie nouă.

Despre această poezie nouă voim să vorbim . în aceste rînduri.

într-o formă sau alta, ea există la noi de multă vreme, ca un ecou al poeziei „nouă" din Franţa. Acum, cînd la locul ei de origină e în declin, la noi e mai vivace decît oricînd, conform cu regula cunoscută că tot ce apare în Occident ajunge în ţările înapoiate cu întîrziere şi mai durează o bucată de vreme, chiar după ce a dispărut acolo de unde a venit.

Reprezentanţii „poeziei nouă", mai ales teoreticiani şi critici (căci, ca şi în Franţa, şcoala asta face mai cu predilecţie teorie decît operă de artă), sînt foarte agresivi faţă de poezia veche. Unii îi recunosc merite istorice, alţii nici atîta. Toţi sînt însă de părere că poezia nouă este superioară celei vechi, *prin definiţie,* însemnînd un progres în dezvoltarea literaturii — căci omul nu stă pe loc, ci merge mereu înainte ; senzaţia se ascute, sentimentul se rafinează, sufletul se complică, limba se perfecţionează : literatura din trecut ia fost numai o dibuire, scriitorii vechi sînt gunoiul care a pregătit terenul fecund pentru poezia nouă etc.

Noi nu am luat niciodată poziţie, din principiu, pentru saiu contra poeziei nouă. Noi n|u n(e-ani în-

trebat dacă e nouă sau veche, ci dacă e bună sau rea. Pe cea bună am lăudat-o în recenzii sau am tipărit-o în revistă, cînd ni s-a făcut onoarea să i se dea această destinaţie.

Nu este elev de gimnaziu care să nu ştie că literatura unei vremi este *altiel* decît a vremii anterioare. Toată lumea a învăţat în şcoală că după clasicism з venit pseudoclasicimul, apoi parnasianismul etc. Cu alte cuvinte, că după o literatură vine alta, adică una „nouă", şi cealaltă rămîne „veche". Dar este un lucra. Elevul a mai învăţat că „nou" nu este egal cu. „mai bun" şi „vechi" cu „mai rău". Elevul a învăţat că Racine e superior lui Voltaire, că Villon e superior îu'i Millevoye, că Shakespeare e superior d-lui Sorbul fin privinţa aceasta însă e discuţie, exmplul nu e bun).

Dar, răspund unii, e drept că în „literatura veche" sînt scriitori mari, însă pentru noi sînt ca şi inexistenţi, sînt morţi, sînt ca mumiile unor regine frumoase, şt preferăm o ţărancă vie unei regine moarte. (A spus-o aci regretatul Luca I. Caragiale.)

Elevul de mai sus, mai ales dacă a avut un bilet de galerie la Moiumet S'Uilly ori la Moiissi, va obiecta că *Oedip Rege* e mai viu decît *Ruy Blas,* şi *Ruv Blas* decît... cutare piesă nouă de la Bucureşti, şi, dacă e sensibil la poezie, că Francois Villon e mai viu decît cutare poet din 1922, care face mult zgomot în anumite reviste româneşti.

Şi, dacă elevul e din „cursul superior", el va prinde defectul de ştiinţă şi de logică al celor care cred că „poezia nouă" e superioară celei vechi prin definiţie. Ei va observa că în această pretenţie se ascunde o iluzie la fel cu aceea a omului *normal,* că pământul e centrul universului, că omul este scopul creaţiunii — iluzie care face pe poetul şi criticul nou să creadă că, după atîtea veacuri de sforţare, poezia a ajuns, însfîrşit, la realizarea deplină şi definitivă a frumosului. Elevul va şti să arate că aici e vorba de o confuzie între schimbare şi progres. El va şti să arate că aici se mai face o confuzie între ştiinţă şi poezie.

în adevăr, în ştiinţă există progres. Ştiinţa unui deceniu, chiar a unui an, chiar a unei luni, e superioară

ştiinţii deceniului, anului, lunei precedente. Ştiinţa lui Aristotel e ridiculă pe lîngă a unui elev de gimnaziu. Lavoisier astăzi ar cădea la examenul de chimie de clasa a III-a de liceu.

In ştiinţă există progres, fiindcă ştiinţa e o acumulare de cunoştinţi pe baza observaţiilor şi a experienţelor. Ştiinţa lui A o „promovează" B şi aşa mai departe.

în poezie, acumularea e de o altă natură — problemă care nu poate fi dezbătută aici. în poezie, totul e individul, şi cum inteligenţa nu a progresat în omenire de la începutul timpurilor istorice pană azi (Platon nu e mai puţin inteligent decît profesorii noştri de filozofie), în poezie nu poate fi vorba de o lege a progresului.

Desigur, considerând lucrurile în general, literatura epocii mele îmi va vorbi mai mult sufletului decît alta, nu pentru că e superioară, ci pentru că mi-e rudă. Dar se poate, totuşi, ca un foarte vechi scriitor să-mi fie mai rudă decît unul din mahalaua mea. Se poate ca Francois Villoin să-mi fie mai aproape decît mulţi poeţi, de azi, sau poate decît toţi.

Aşa încît, poezia nouă e superioară celei vechi, numai cînd îi e superioară. Şi ne vorbeşte mai de-aproape, cînd ne vorbeşte mlai de-aproape.

Poeţii noi e foarte natural să creadă că adevărata poezie începe cu ei. E banală constatarea că un poet numai rar poate înţelege poezia altui poet, oare face parte din altă familie sufletească, şi de aceea nimene nu este mai puţin chemat să judece *altă* poezie decît un poet. In cazul nostru, cei mai puţin calificaţi să compare poezia nouă cu cea veche sînt poeţii, noi ca şi vechi. Poetul vechi vede o 'aberaţie în poezia celui nou, iar cel nou vede exact acelaşi lucru în poezia celui vechi. Orice istorie literară confirmă acest adevăr. Şi cum aproape toţi teoreticianii poeziei nouă sînt şi poeţi, situaţia devine foarte dificilă. Cei mai chemaţi sîntem noi, cei lipsiţi de temperament, de poezie, „despersonalizaţii", fiinţele amarnic prozaice, chiar cînd nu avem ştiinţa, fineţa şi superioritatea criticilor-poeţi.

Pană aici am vorbit, cum s-ar zice, în general. Ceea ce am spus s-ar potrivi oriunde şi oricînd.

Acum, să vedem cum stau lucrurile în împrejurările noastre speciale.

Noi, deşi n-am luat poziţie contra poeziei nouă, deşi am tipărit poezie nouă, deşi am lăudat poezia nouă, cînd ni s-a părut bună, aşa că mulţi au rămas nedumeriţi ce e ou noi, „poporaniştii", şi ne-au învinuit fie de prostie, fie de şarlatanie, totuşi nu am făcut parte niciodată din crainicii acestei poezii. Am avut — şi avem — faţă de ea o atitudine obiectivă, selectivă, cum voiţi s-o numiţi.

Evident, din această cauză, criticii şi poeţii „noi" ne-au tratat drept oameni vechi, reacţionari, tombatere, insensibili la frumos ş. a.

Dar — „Moldova e ţară rece, unde entuziasmul fie politic, fie literar nu prinde în clipeală..." (Russo).

Să se bage de samă că în tot cursul dezvoltării literaturii noastre moderne, Moldova a fost întotdeauna mai „veche", mai refractară „noutăţilor". (Şi vom vedea că „noutatea", *în cazul acesta,* însamnă altceva decît noutate.)

In vremea cînd în Muntenia poeţii traduceau, imitau ori se inspirau puternic din fiterăturiJle străine — Lamartine, Byron etc. —, în Moldova, Alecsandri cînta *Doina doinită, Sora şi Hoţul, Baba Cloanţa, Groza, Strunga, Mîndruliţă de la munte.* Avea şi el modele străine (literatura noastră din veacul XIX e în funcţie de Apus, ca întreaga noastră viaţă — politică, socială, econiomicăi), dar numai modele oaire-i serveau să alcătuiască o literatură cu caracter cît mai original. Cea mai mare parte din literatura lui Alecasndri este cu neputinţă de despărţit de viaţa moldovenească (credinţe, eresuri, tradiţii, natură), pe cînd acelaşi lucru se poate spune numai într-o mică măsură şi despre o mică parte din literatura lui Alexandrescu, Bolintineanu etc. Să ne înţelegem. Nu e vorba aici de patriotism. Scriitorii munteni au patriatisimuil puternic în poezia lor. Şi nici de subiecte, deşi în subiecte sînt mai săraci din acest punct de vedere decît Alecsandri. Alecsandri are însă puternică legătură instinctivă cu pămîntul ţării lui. Iar această legătură este încă poate şi mai puternică la Russo, cu toate că, la tîrzia-i întoarcere în ţară din străinătate, nici nu mai ştia bine româneşte.

După epoca Alecsandri-Bolintineanu, vine epoca Eminescu-Macedonski. Macedonski este pus de o bucată de vreme, şi cu drept cuvînt, alăturea de Eminescu. In epoca literară care începe pe la 1880, Eminescu reprezintă în poezie Moldovia, iar Macedonski •— Muntenia. (Cît pentru alăturarea lor ca talent •— făcută, fireşte, de criticii şi poeţii „noi", ea se explică, însă nu se poate justifica.)

Dar Macedonski e culmea influenţii străine. La urmă el chiar ajunge un scriitor francez. Opera sa are puţine legături cu realităţile noastre. Eminescu însă este poetul *vremii* sale, în el vorbeşte intelectualul de atunci, în care, la rîndul lot, vorbesc aleanurile unui popor. în el vorbeşte ţara, nouă şi veche, şi mai ales Moldova. Romantismul său nu e de origină străină; el este expresia literară a unei stări de suflet foarte naţională şi cu cauze foarte naţionale. (Romantismul german e numai un model, potrivit, căci cauze analoage produsese şi acel romantism. Şi dacă Macedonski ajunge de la o vreme „francez", Eminescu cu vremea se tot eliberează de romantismul german.) Această legătură cu ale noastre, unită cu înaltele preocupări filozofice ale acestui gînditor puternic — unire care i-a dat putinţa să privească lucrurile noastre din punct de vedere al problemelor ce agită omenirea întreagă —, a făcut din Eminescu un poet atît de naţional şi atît de universal în acelaşi timp, cum sînt toţi marii poeţi.

Eminescu — şi şcoala Eminescu — e contribuţia Moldovei la literatura epocei de 'după 1880 ; Macedonski — şi şcoala Macedonski — e contribuţia Munteniei la literatura aceleiaşi epoci. Au fost rari eminescianii munteni, iar macedonskişti moldoveni nu ştim dacă au existat, Duiliu Zamfirescu, moldovan de margine, trecînd un moment pe la Macedonski şi devenind apoi admirator al lui Eminescu şi membru al „Junimii".

Aşadar, poezia muntenească e mai lipsită de originalitate naţională, e în mai mare măsură un reflex al literaturilor străine decît cea moldovenească. Acest lucru poate fi privit şi din alt punct de vedere. Poezia muinitenieaiscă e mai orăşenească decit cea moidovenească prin conţinut. E mai orăşenească (dar aceasta e numai un alt chip de a exprima acelaşi lucru) şi prin origina autorilor. Poeţii munteni (vorbim de cei trecuţi

C-rta 7428 coala 26

în istoria literaturii, a căror biografie o cunoaştem) sînt în cea mai mare parte tîrgoveţi puri, pe cînd cei din Moldova — Alecsandri, Eminescu, Vlahuţă etc. — sînt oameni de ţară (boierinaşi ori răzeşi), care au fost toată viaţa „ţărănişti", într-un fel sau în altul. Toate acestea devin şi mai înţelese cînd ne gîndim că poezia, muntenească n-a fost influenţată decît foarte puţin şi de departe de poezia populară. Curentul poporan este exclusiv moldovenesc. Iar singura literatură poetică românească dinainte de veacul al XlX-lea, adică de influenţa străină, care să formeze cadrele pentru asimilarea influenţelor din afară, a fost poezia populară.

(Aceste consideraţii explică şi caracterul literaturii ardelene — Slavici, Coşbuc, Goga etc, — atît de strîns legată cu viaţa, tiaţioinială.j

Dar toate acestea sînt aspecte, cauze, efecte ale aceluiaşi lucru : gradul legăturii dintre poezie şi realităţile noastre naţionale, fie istorice, fie actuale.

(Poate nu e cu totul lipsit de interes să amintim constatarea unor critici din Franţa că printre reprezentanţii „poeziei nouă" franceze, de acum patruzeci de ani, erau mulţi veniţi din alte ţări, belgi, scoţieni, americani, greci etc.)

Poezia muntenească însă nu ajunge cu adevărat „nouă" decît în anumite momente : în infermezzo-urile dintre epocile poeziei ieşite din realităţile noastre. După apunerea poeziei patruzecioptiste munteneşti, vine maicedonskismuil, pe la 1880. Apoi poezia lui Eminescu, Vlahuţă, Coşbuc, Iosif etc. — în sfîrşit moldovenismul şi ardelenismul —, invadând în Muntenia, macedonskismul e înăbuşit. Dar după 1895, cînd apunea eminescianismul, „poezia nouă" (acum sub alt aspect, „decadentă") apare iarăşi la suprafaţă. De la 1900 atmosfera ţărănisto-tradiţionalistă o înăbuşă din nou. Azi, cînd ţărănismul a apus, şi *cealaltă* epocă literară, care trebuie să urmeze, în legătură cu lucrurile noastre, încă n-a apărut, „poezia nouă" a ieşit din nou la suprafaţă, fireşte cu alte aspecte decît în celelalte daţi.

„Poezia nouă" trăieşte penibil în umbră, cîtă vreme se ridică deasupra ei arborii stufoşi care ii rîpesc lumina. Cînd aceştia se usucă, ea se dezvoltă din nou.

Dar vegetaţia aceasta nu ajunge niciodată pană la arborescentă.

Uneori ea e smălţată pe ici, pe colo cu flori curioase, delicate. In adevăr, „poezia nouă" a dat cîţiva poeţi care, dacă nu au vigoarea., „eternitatiea:" şi orizontul stejarilor, au, în schimb, un farmec care lipseşte regilor pădurii.

Pe aceşti „poeţi noi" îi primim bucuros, căci împodobesc flora literaturii române.

Şi e atît de adevărat că literatura Moldovei e întotdeauna mai „veche" şi mai legată de realităţile noastre naturale şi sufleteşti, încît chiar şi .,poeţii noi" ai Moldovei au acest caracter. în poezia lor găsim „tot ce mişcă-n ţara asta, rîul, ramul", găsim sufletul moldovenesc cu aceeaşi melancolie ca a lui Creangă şi Eminescu, cu aceeaşi întoarcere nostalgică spre ale noastre ca a lui Russo şi Sadoveanu. Iar „libertăţile" pe care şi ie ia faţă de versul şi cu limba sînt moderate, in această ţară, care a cultivat spiritul critic

„Poezia nouă" din Moldova e mai puţin „nouă", cum şi romantismul francez al lui Alecsandri a fost mai puţin romantic şi mai puţin francez decît al lui Bolintineanu. Moldova, chiar cînd se înfierbîntă, rămîne mai „rece". Poezia nouă din Moldova e încă destul de „veche" ca să poată fi socotită *a noastră* — aşa cum am definit acest din urmă cuvînt.

Semnul material al necorespondenţei poeziei „nouă" cu ceea ce am numit realităţile noastre se vede în faptul că această poezie, cu cît este mai „nouă", cu atît este mai puţin cetită. La rîndul lor, poeţii cei foarte „noi" dispreţuiesc din inimă publicul. E cea mai reconfortantă atitudine. Ei, dealtmintrelea, scriu mai mult pentru cenaclele lor.

Această adaptare, fie şi inconştientă, ia exigenţele unui cenaclu este una din cauzele uniformităţii poeziei nouă- Fiecare poet nou îşi dă parcă silinţa de a abunda în acelaşi sens şi de a întrece pe celălalt în aceaşi senzaţie.

Dar cu aceasta intrăm în altă ordine de idei...

P.S. Prin munteni şi moldoveni nu înţelegem numaidecît oameni originari dintr-o regiune sau alta.

Moldovanul, care trăieşte o bucată bună de vreme în Muntenia, devine de obicei muntean, dacă nu are o personalitate prea puternică şi deci refractară mediului. Ceea ce au numit muntenism se datoreşte în primul rînd împrejurărilor, şi nu „rasei" munteneşti. Aceasta rezultă şi din consideraţiile de mai sus.

Viaţa românească, nr. 6, 1922

«Antologia poeţilor de azi»

S-au mai găsit atîtea neajunsuri acestei cărţi, că am fi dorit din toată inima să nu avem de spus despre ea decît bine, ori cît mai mult bine, pentru că sîntem convinşi că cei doi scriitori, care au alcătuit-o, au avut cele mai bune intenţii.

Dar, din nefericire, nu putem să nu ne unim cu părerea recenzenţilor care au primit nefavorabil această carte.

Antologia aceasta, ca orice „antologie", nu este un tablou al întregii producţii în versuri de astăzi, căci nu cuprinde bucăţi din toţi scriitorii de astăzi, care au tipărit versuri în reviste ori în voilume. Antologia d-lor Pillat şi Perpessicius este o *selecţie**. Selecţie între poeţi şi selecţie între bucăţile, poeţilor. Criteriul în alegerea poeţilor a fost talentul, iar în alegerea bucăţilor — nota caracteristică a poetului, în definitiv tot talentul.

A judeca acest criteriu este a opune un criteriu, al recenzentului, altui criteriu, ai antologistului — cu alte cuvinte, un criteriu subiectiv altui criteriu tot subiectiv. Procesul, astfel pornit, nu ar putea avea un sfîrşit concludent din punct de vedere obiectiv. Există însă un mijloc prin care putem ataca gustul cu care au fost selectate valorile poetice româneşti actuale, un mijloc întrebuinţat de d. Topîrceanu. Iată-l -. este im-

* *Antologia poeţilor de azi,* Bucureşti, Cartea românească, 1925.

posibil să existe şaptezeci de poeţi veritabili într-un moment dat, la orice popor — dar încă la noi : popor mic, cu o literatură începătoare !

Pentru a spune cu toată siguranţa că antologia d-lor Pillat şi Perpessicius a trecut printre poeţi mulţi nechemaţi, nu e nevoie să cunoşti nici poezia actuală română, nici această antologie. E destul să te uiţi la tabla ei de materii şi să iei cunoştinţă de numărul poeţilor înscrişi în antologie.

De iapt, credem că toţi cetitorii au constatat că cele mai multe pagini ale antologiei conţin versuri, dar nu conţin poezie — şi încă poezie de antologie, căci „o bucată de antologie" trebuie să fie mai frumoasă decît o bucată *oarecare* tipărită prin reviste.

Dar, în definitiv, cineva ar putea să mă întrebe pentru ce atîta vorbă în jurul acestei antologii. Ce primejdie poate constitui acest mănunchi de poezii ? Se publică atîtea volume de versuri rele, şi nimene nu mai vorbeşte de ele.

Este drept că atitudinea cea mai cuminte faţă de literatura lipsită de talent este ignorarea ei, dacă această literatură nu prezintă nici o primejdie pentru gustul public. Dacd...

Dar o antologie este o recomandare. Conţine, exprimată ori subînţeleasă, declaraţia că în paginile ei se cuprinde tot ce are mai bun o literatură sau, ca în cazul de faţă, un gen literar. O antologie face, cel pufin, oficiul unei critici literare îndrumătoare : exclude din literatură pe unii scriitori, încetăţeneşte în conştiinţa publică pe alţii ; aşadar contribuie la formarea gustului public şi, în special, la formarea gustului tinerimii. Şi cum, în cazul concret, care ne interesează acum, recomandarea aceasta, critica aceasta, îndrumarea aceasta vine de la doi scriitori nu fără nici o trecere în public — ne-am simţit datori să atragem atenţia acestui public.

Antologia de faţă şi-a luat însărcinarea să ne facă cunoscut şi chipurile poeţilor, să răspundă la o legitimă curiozitate a cetitorului, care vrea să cunoască figura poetului admirat... Dar, judecind după chipurile scriitorilor, pe care-i cunoaştem, figurile din antologie

nu samănă deloc cu poeţii pe care vrea să-i figureze. Dacă subt chipurile acestor cunoscuţi ai noştri n-ar fi şi numele lor, nu i-am fi cunoscut nici pe unul. Dacă toţi poeţii şi aşa numiţii poeţi din această antologie ar fi adunaţi într-o sală şi, cu antologia în mînă, am voi să identificăm chipurile din ea, ne-ar fi imposibil. Şi, cum se zice, sfidăm pe oricine s-o poată face. Dacă, doamne fereşte, aceşti poeţi s-ar pune în (situaţie să fie urmăriţi de agenţii d-lui Romulus Voinescu şi dacă aceşti agenţi n-ar avea la dispoziţia lor decît aceste imagini, aiceşti domni n-iar risca nici o primejdie. Dar toată strădania şi cheltuiala cu aceste imagini n-a avut oare de scop să dea cetitorului mutra poeţilor ?

Şi mai este ceva. Aceste chipuri, pe lîngă că nu sînt ale poeţilor, dar, toate la un loc, dau impresia unei specii zoologice foarte hidoase. Oare specia „poet român" e aitîît de urită ? Nici mutrele din atlas/urile lui Lombroso nu sînt aitît de criminale. Grozav de mizantrop trebuie să fie pictorul care a zugrăvit aşa pe poeţii români! Grozav de chinuit trebuie să fie el de concepţia omului —• gorilă. Şi grozav de misoghin, mai ales, trebuie să fie, dacă a *imaginat* aşa pe poetesele române. Comparînd cu tot ce poate presupune şi reconstitui ştiinţa de azi, nici omul de la Neanderthal nu era aşa de pocit ca poeţii şi poetesele române de la începutul secolului XX. Dacă craniile acestor poeţi ar fi găsite printre fosile, nici unui paleontolog nu i-ar veni în minte că ele sînt resturi de *homo sapiens.* Cei mai mulţi din aceşti poeţi fac parte dintr-un cenaclu. Dacă sînt aşa ca în cartea aceasta, imaginaţi-i pe toţi în cenaclu. Ce groază, ce coşmar...

Şi cu toate acestea, antologia d-lor Pillat şi Perpessicius se cunoaşte că esle opera a doi intelectuali autentici — prin prefaţa ei, prin biografii şi bibliografii. Că cele mai multe biografii şi bibliografii puteau să nu existe niciodată pe acest părnînt pană la răcirea şi stingerea soarelui, e altă chestie. Dacă autorii au găsit şaptezeci de poeţi, trebuiau să scrie şi şaptezeci de biografii şi bibliografii...

Viaţa românească, nr. 9, 1925

f. *Aderca, «Domnişoara din strada Neptun»*

1921

D. Aderca nu este un contemplativ şi un creator „inconştient". D-sa este un spirit critic şi un ironist. Intenţia şi teza sînt evidente în scrisul d-sale.

Trecînd peste schiţele şi impresiile de mai puţină însemnătate, unele de o mediocră însemnătate, dar cu regretul de a nu ne putea opri asupra „Notelor", remarcabile prin tomul lor de ironică lautodeibaşare şi chiar de autopersiflare, vom stărui asupra nuvelei care a dat titlul volumului. Această nuvelă, mic roman condensai, e, în felul ei, un mic cap de operă. Domnişoara din strada Neptun este o domnişoară de suburbie, mahalagioaică în prima generaţie (căci părinţii ei sînt ţărani veniţi la oraş să-şi caute „norocul"). Dispreţuind viaţa pe care este silită s-o trăiască, fascinată de mirajul unei existenţe superioare, ea îşi creează un ideal de viaţă mai „înălţă", aniai poetică, nu mai poate suporta condiţia familiei ei, devine „domnişoară", flirtează cu 'cavalerii din mahala, face cu unul dragoste platonică, cu altul dragoste mai pozitivă, se mărită apoi cu acest din urmă. Maltratată, se întoarce acasă, ajunge cîntăreaţă la o grădină de vară. Mai târziu, bărbatul ei şi-o însuşeşte din nou cu forţa, splendoarea „şantezei" se duce. „Domnişoara" se sinucide.

Subiectul e oricare. Tipurile însă sînt vii şi originale, iar tratarea •— eminentă. Această domnişoară e un tip social şi moral bine definit. E atît de mult un tip, încît autorul are tot dreptul s-o numească, curent, „domnişoară" şi după ce s-a măritat. Domnişoara din strada Neptun e un tip general, redă ceva din fizionomia celor mai multe fete de la noi din toate clasele sociale, fizionomie şarjată, cu liniile accentuate. Plasîndu-şi eroina în suburbie, în cele mai rele condiţii sociale şi morale, d. Aderca a putut să acuze caracteristicile tipului, să ne facă să vedem cu lupa, apucăturile enor. mei majorităţi a fetelor din tîrgurile noastre. (Nu ştiu dacă intenţia autorului a mers pană aici, dar rezultatul mi se pare neîndoielnic.) *In Domnişoara din strada Neptun* e zugrăvită în culori puternice sărăcia sufletească,

absenţa oricărei culturi morale, lipsa totală de viaţă de familie, goana după declasarea ascendentă caracteristică mediului nostru. *Domnişoara din strada Neptun* e, din acest punct de vedere, o mică *Madame Bovary*. Aici, în nuvela d-lui Aderca, romantismul — căci acesta e numele stării sufleteşti zugrăvite — e de ultim ordin şi se exercită, făcînd ravagii, în mediul cel mai de jos al umanităţii.

Subiectul e tratat cu o ironie care adesea merge pană la cruzime şi cu o artistică mizantropie, cu acea nemulţumire de realitate care este unul din factorii artei literare. Să adăogăm că la d. Aderca nemulţumirea aceasta e atît de excesivă, încît ia caracterul furoarei — a unei furori glaciale.

Semnificaţia bucăţii şi tensiunea ironiei cu care este tratat subiectul explică faptul că, cele mai brutale pasagii, nu numai că nu sînt pornografice, dar sînt sinistre şi tragice. Aşa, de pildă, paginile unde ni se povesteşte capturarea din nou a Domnişoarei de către bărbatul ei. „Domnişoara" cîntă, ca-n toate serile, la grădina unde e angajată. Bărbatul ei, ieşit din închisoare, o vede, o vrea, o pîndeşte din colţul lui, aşteaptă să pună gheara din nou pe ea. Atitudinea, atmosfera aduc aminte de enigmaticul Svidrigailov din *Crimă şi pedeapsă*. Şi cînd individul, încărcat de bestialitate exasperată şi sumbră şi, în exerciţiul dreptului lui de soţ al „domnişoarei", pune mina pe ea şi, scoborînd-o din înălţimea ei de „şanteză", o posedă în stradă, d. Aderca îndrăzneşte să scrie un pasagiu care, transcris aici, fără context şi fără atmosfera bucăţii, ar fi de cea din urmă indecenţă, dar care acolo, în text, e înfiorător.

Dar *Domnişoara din strada Neptun,* pe lîngă starea de suflet a unei categorii sociale, mai ilustrează încă o dată, cu mijloace puternice, concepţia omului-gorilă şi mai ales lubricitatea speciei. Ridicolul *şl* odiosul omului în goana după perpetuare sînt redate de d. Aderca cu un fel de înverşunare care e de un efect de netăgăduit. Din acest punct de privire, merită remarcat un tip episodic, un negustor (sau aşa ceva) evreu, care se înamorează şi el de „Domnişoara" în grădina de vară, dar care, speriat, timid, nepractic, „familist" şi sub papuc, nu are nici un succes şi abia

scapă întreg din afacere. Toată întîmplarea aceasta e povestită cu o savoare deosebită şi cu o mare îndămînare de a terfeli.

Dacă această concepţie mizantropică e justă, dacă tăgăduirea acelui „grăunte de aur" din orice om. e îndreptăţită, dacă d. Aderca nu calomniază cumva pe. oameni şi chiar pe „Domnişoara" d-sale, dacă pe lîngă defectele lor oribile aceşti oameni n-au şi altceva, care ni i-ar face mai puţin antipatici şi care, poate, ar putea să ne stîrnească mila ori măcar să ne provoace indulgenţa — aceasta e altă vorbă.

Rămîne că ceea ce a voit d. Aderca să ne dea, ne-a dat. Literariceşte, şi-a justificat concepţia şi viziunea. Şi într-un stil aproape întotdeauna simplu, dar nervos, vibrant, uneori trepidant. Trebuie să adăogăm că pe alocurea limba nu e la nivelul stilului.

C. *Vraja*

P.S. De cînd a scris această nuvelă, d. Aderca ne-a mai dat *Ţapui,* în care însă nu s-a ţinut de făgăduiala dală în *Domnişoara...*

Viaţa românească, nr. 21, l')2l

Dr. Ştefănescu-Galaţi, 1916-1918» (Amintiri din război)

Editura Viaţa românească, 1921, Iaşi

De la un medic ne-am aştepta să ne dea numai amintiri cu privire la specialitatea lui şi, după reglementarele critici ale organizării sanitare, inevitabilele „propuneri" de îmbunătăţire în vederea unui alt război. Mai întăi, dr. Ştefănescu-Galaţi nu propune nimic, pentru că nu poate crede — nu îndrăzneşte să creadă — că în urma lajoesfui maclei tmai pioit luirima şi altele. Gu tot „pacifismul" său însă, dr. Şteifătnescu-Gailati nu redă atrocităţile războiului eu lacrimi şi ou tremolo la orchestră. Temperament robust, dr. Ştefănescu-Galaţi scrie liniştit, într-o critică literară s-ar zice

•"Saşie. Atrocitatea reiese din fiapte. Jar aceste fapte le vedem în treacăt, ca luioruri naturale şi obişnuite, ou prilejul evacuării unui estropiat ori a culegerii de prin şanţuri a unui mort şi pus la căruţa de bagaje etc.

Dr. Ştefăneseu-Galaţi nu se mărgineşte însă la observaţia pasivă a unui civil medic în rezervă. Stînd imediat în dosul frontului şi luînd parte ca medic la toate luptele unităţii sale, de la începutul pană la sfîrşitul campaniei, el a obseirvat totul şi mai cu samă, spirit curios şi investigator, a aflat totul, căci a întrebat, a sondat, a cercetat — a conjecturat. Cartea lui conţine în rezumat şi parţial o istorie a războiului.

Aşadar, amintirile de război ale d-rului Ştefănescu-Galaţi sînt amintirile unui doctor, dublate de ale unui combatant (i s-a întîmplat saşi comande sau să ia „iniţiativa" atunci cînd combatanţii îşi pierduseră latineasca ori chiar echilibrul sufletesc necesar situaţiei).

Ceea ce este însă interesant este că acest doctor se amestecă în literatură, şi nu fără succes. Cartea lui este presărată de scene vii, de apropouri. Doctorul ştie să observe şi ştie să redea. Are umor şi are spirit — un spirit uşor, puţin cam *je m'eniichist,* ce nu şade rău unui om care şi-a făcut conştiincios datoria şi care a stat sub bătaia tunului. (Dar nu face pe eroul. Afară de cîţiva lipsiţi totalmente de gust, de mîndrie şi de respectul de sine, nici unul de pe front nu face pe eroul. Pe eroii îi fac numai sedentarii, şi anume în raport direct cu numărul kilometrilor care i-au despărţit de front.)

Cu toate acestea, cînd vorbeşte de „Epidemii", în *Refacere,* devine impresionant. Iar cînd atinge răspunderile unora ori îl duce gîndul spre marghioleala patriotică a altora, devine vibrant şi, să adăogăm şi această notă, scrie cu un curaj liniştit, puţin comun.

Literatura doctorului, căci am spus că subiectul l-a făcut să irupă în literatură, are savoarea lucrurilor naturale, necăutate. Ferlndu-l Dumnezeu să fie literat de meserie, acest chirurg nu vrea să realizeze vreun tip de operă literară. Scrie cu spontaneitate, en causeur.

Prin importanţa faptelor, prin interesul peripeţiilor, prin vioiciunea expunerii, cartea doctorului se ceteşte

ea un roman. Te ţinie strîns în paginile ei şi, oa o operă de ficţiune, te ajută să omori cu uşurinţă cîteva ceasuri. Nu ştiu dacă acest doctor îşi vindecă bolnavii infailibil. Cartea lui însă este o medicaţie excelentă pentru orele de oboseală şi de plictis, oînd vrei viaţă, cînd ai nevoie de un om care să-ţi vorbească interesant şi cu antrenare despre lucruri reale. Dr. Ştefănescu-Galaţi vă stă la dispoziţie.

Viaţa românească, nr. 11, 1921

Prof. Dr. N. Leon, «Amintiri»

Viaţa românească, Iaşi, 1922

între 1880 şi 1890 a fost în Iaşi o puternică aspiraţie către ştiinţile pozitive ale naturii, care şi-a găsit formularea mai ales în revista *Contemporanul.* în vremea aceea, triumful darwinismului e deja asigurat şi, cu Pasteur, apare ştiinţa microorganismelor. Iar la noi s-a întîmplat ca spiritul pozitivist să-şi facă apariţia în toate ramurile tocmai atunci : Conta, Lambrior, literatura de observaţie etc...

D-ruil N. Leon şi-a făcut educaţia spiritului în atmosfera acestor aspiraţii şi preocupări. Atras de ştiinţele naturale şi de fecunda teorie a lui Darwin, se hotărî să se ducă la marele apostol al transformismului de la lena, Ernst Haeckel. întors doctor în ştiinţi, după diferite peripeţii, d-rul Leon ocupă catedra de ştiinţi naturale de la Facultatea de medicină din Iaşi.

Amintirile ne vorbesc de mediul intelectual de la lena, de marii savanţi şi profesori din acea mică Atena a Saxoniei, de contribuţia —• pe toate căile, adică prin toate ramurile ştiinţii — la consolidarea şi la elucidarea teoriei darwiniene •— toate acestea expuse cu entuziasm şi cu pietate pentru instituţie şi pentru maeştri.

In partea din urmă a cărţii, d-rul Leon scrie pagini interesante cu privire la organizarea Facultăţii de medicină din Iaşi şi în special a Institutului său de parazitologie.

Dar d-rul Leon nu rămîne pe terenul strict al faptelor. D-sa face incidental şi unele profesii de credinţă, din care se relevă ca un „liber cugetător", ori mai bine, ca un cugetător liber-democrat, partizan al emancipării femeii, antimilitarist, apărător al libertăţii de conştiinţă, însuşiri sufleteşti care se datoresc, fără îndoială, şi preocupărilor sale ştiinţifice, ca şi atmosferei morale în care a început să cugete aici în Iaşi. Ştdinţile naturii sînt şeoaila, cea mal bună pentru educaţia sufletească a unui om. Iar atmosfera morală a laşului de acum patruzeci de ani, datorită în parte şi *Contemporanului* (datorit el însuşi momentului istoric), a fost din cele mai curate şi mai înviorătoare din tot cursul dezvoltării noastre din urmă.

Pentru acest Iaşi, care tot încă mai adăposteşte in uliţile lui tăcute tipuri curioase care adună de pe „galbenele file" lucruri fără nici o legătură cu realitatea practică şi deci trivială •— d-rul Leon are accente de o filială pietate.

Haeckel, lena şi laşul sînt fiinţele lui iubite din aceste *Amintiri.*

Viafa românească, nr. 9, 1922

Mor/u *Theodorian-Carada, «Eugeniu Carada»*

Guttenberg, 1922

Figura atît de enigmatică a acestui important personagiu din vremea organizării statului nostru burghez se lămureşte cu greu din faptele, mai toate istorice, pe care le-a adunat cu atîta sîrguinţă şi pietate d. Mărim Theodorian-Carada. lin biografia acestuia lipsesc faptele mici, zilnice, concrete, anecdotice, acele în care se traduce spontan natura intimă a unui om şi care

sînt mult mai proprii a reconstitui şi caracteriza o personalitate.

Totuşi, din această biografie, putem întrezări natura morală a lui Eugeniu Carada. Spirit realist, înzestrat cu o energie excepţională şi cu o admirabilă tenacitate, lipsit de senzualitate, fire abstractă de puritan şi de sectar, Eugeniu Carada a avut de unde cheltui acele însuşiri, care în mijlocul vorbăriei şi destrăbălării obşteşti i-au dat posibilitatea să făurească aproape, în orice caz să consolideze şi să conducă îndelung şi cu dibăcie opera pozitivă a liberalismului român, organizarea economiei burgheze naţionale.

Afară de „48", cînd nu putea face altceva decît „revoluţie", Eugeniu Carada a făcut numai atîta politică — şi din umbră — de cîtă avea nevoie partidul său ca să fie instrumentul de burghezire a ţării româneşti.

Rolul acesta serios, idealist în definitiv, căci nu era vorba de prosperitatea lui proprie, ci de aceea a unei clase, cu care, în spiritul său, se confunda prosperitatea şi mărirea ţării, rolul acesta cerea ori presupunea acea' onorabilitate personală, acea asprime de moravuri, acel interes viu purtat tuturor manifestărilor de vigoare naţională, care fac din acest financiar tăcut una din figurile cele mai originale şi mai impunătoare tale istoriei veacului nostru trecut.

Viaţa românească, nr. 9, 1922

Teodor Burada

Teodor Burada a trăit foarte mult, a muncit foarte mult şi a avut o activitate diversă. Ajunge să-ţi arunci ochii asupra bibliografiei operei lui de pe cuperta ultimului volum de *Istoria teatrului in Moklova, ca* să-ţi dai samă de bogăţia activităţii lui. Dar in această trecere în revistă a operei sale îţi mai dai samă şi de altceva, de **faptul** că Teodor Burada a fost, mai înainte de toate, ba se poate spune că în toate, un *artist.* Vio-

loriistul, profesorul de muzică, coneertistul, tot ca artist a iubit poezia şi datinile populare, pe care le-a consemnat în multele şi foarte utilele sale volume, şi tot pentru că era artist, din diversele chipuri de a munci pentru românism, el a ales îndeosebi pelerinajul la românii sămănaţi, pierduţi prin toate colţurile lumii. îl interesa sufletul românesc exprimat mai ales în poezia şi muzica acelor români •— în arta lor.

Cu Teodor Burada a dispărut un vechi ieşan, un caracteristic ieşan, unul care a asistat la ultima strălucire a tîrgului nostru şi apoi la continua lui degradare. El şi-a făcut datoria faţă de oraşul săiu : *Istoria teatrului în Moldova,* pe care n-a avut vreme s-o isprăvească, este în bună parte istoria societăţii ieşene din veacul al XfX-lea.

Viaţa românească, nr. 2, 11)23

Petru *Poni*

Cu Petru Poni a dispărut unul din puţinii noştri oameni politici, care au fost mai înainte de toate lucrătorii în domeniul specialităţii lor, au intrat în politică în calitate de oameni de meserie şi n-au făcut politică pentru politică (fie şi în sensul cel mai bun al acestei expresii).

De obicei, oamenii politici nu produc valori reale — materiale ori sufleteşti —, ci, cum ar zice d. Anton Gherman, îşi iau însărcinarea să „administreze" bunurile produse de cei dintăi. Petru Pomi a fost un producător de valori, şi politica lui a fost determinată de această calitate a lui.

Petru Poni a fost un învăţat şi un învăţător. A făcut descoperiri utile, a analizat bogăţiile solului nostru şi a fost vreme de jumătate de veac profesor la tot felul de şcoli.

Acest învăţat şi acest profesor a făcut politica unuii învăţat şi a unui profesor : s-a ocupat de învăţământ şi de cultură. A fost un mare ministru al şcolilor

(şi niciodată la alt departament), a organizat învăţământul şi a creat Casa Şcolilor, ale cărei vicisitudini ulterioare nu-l privesc.

Interesul pentru cultură — şi deci pentru cultura poporului — l-a făcut să se ocupe şi de chestia socială, pentru care a lucrat, tot în chip practic, ca „tehnician", şi nu ca „om politic", atunci cînd a fost preşedinte al Consiliului superior agrar, rolul cel mai important pe care-l putea avea cineva după 1907.

Ca scriitor, şi-a expus rezultatele cercetărilor sale, a înfiinţat o publicaţie ştiinţifică In franţuzeşte pentru a face cunoscut străinătăţii rezultatele muncii ştiinţifice româneşti şi a alcătuit acele luminoase cărţi didactice, care au uşurat chinurile atîtor generaţii de elevi. în timpul din urmă a scris o carte despre răzeşi, clară, documentată, o contribuţie preţioasă la studiul claselor noastre sociale.

Avem mulţumirea Că pană acum doi ani — cînd vîrstă nu i-a mai îngăduit să continue —, Poni a fost preşedintele consiliului de administraţie al societăţii *Viaţa românească.* Nu putem uita momentul cînd, ezitînd să primească însărcinarea, din cauza greutăţilor şi a anilor, l-a hotărît în sfîrşit argumentul că e vorba de un institut de cultură în Iaşul său şi că ajutorul lui este cu deosebire preţios.

Cu mintea plină în zilele acestea de el, de tot ce-a fost el, fără voie ne-a venit în gînd mereu şi amintirea lui Spiiru Hiaret. Ce asămăniaire ! Nu numai că au fost cei doi miari miniştri ai noştri ai învăţământului, completîndu-şi opera, dar între ei se pot face atîtea alte apropieri.

Amîndoi aceşti moldoveni au fost, lucru rar în partea asta a ţării, oameni de voinţă şi de acţiune, dar, intraţi în politică, amîndoi au rămas acolo oameni ai culturii.

Amîndoi au fost oameni de ştiinţă pozitivă şi oameni ai şcolii.

Amîndoi au fost oameni de mare energie, de mare tenacitate — şi amîndoi concentraţi şi tăcuţi.

Amîndoi au avut o concepţie gravă şi morală a vieţii. Pentru amîndoi, ,în lumea asta, au fost lucruri, despre care nu glumeau, ceea ce e rar Ia noi, unde zeflemeaua este răspunsul obişnuit la toate cele.

Amândoi au înţeles că cultura ţării trebuie să înceapă de la mulţimea mare obijduită şi întunecată, şi amîndoi au fost democraţi, de fapte, şi nu de vorbe...

Amândoi au fost oameni de omenie, modeşti, afabila în relaţiile particulare, dar intransigenţi, de granit, chiar aspri în viaţa publică, adică atunci cînd era vorba de interesele generale.

. L-am văzut pe Poni (îmi vine greu să nu zic : domnul Poni !) în atribuţiile lui de... preşedinte de club politic. Era ca şi la universitate. Cine n-a auzit de prestigiul lui. enorm ca profesor şi coleg, de autoritatea lui imensă, care izvorau din seriozitatea omului de ştiinţă şi din înălţimea lui morală. Aceeaşi atitudine, ca şi la universitate, am văzut-o la el în mijlocul clubului politic. Era respectat, temut chiar, cum n-o mai fi fost preşedinte politic de cînd e lumea. Simţea fiecare că n-are în faţă speţa comună de politician, că e *altceva.* în adevăr, era altceva. Era lucrătorul, producătorul de valori, care prezida această adunare de persoane politice, mai mari şi mai mici. Era savantul, profesorul, tehnicianul, răzeşul serios, cu care nu se glumeşte. Nu se poate închipui o autoritate mai mare asupra altora, autoritate datorită acelui fluid imponderabil care emană dintr-un caracter.

Noi, cîţiva, „literaţi", cetitori de-ai lui Renan şi Schopenhauer, diletanţi şi sceptici, respectam infinit pe acest om tare şi aspru, care ştia ce voieşte şi voia puternic, clar, simplu şi ardent, deşi liniştit.

Dar Petru Poni mai este ceva foarte important. El, împreună cu Xenopol, Cobîleescu, Lambrior, reprezintă momentul cînd începe ştiinţa noastră serioasă, obiectivă — perioada pozitivistă a ştiinţei noastre, în acelaţi timp cînd începem să avem şi o literatură adevărată, în preajma lui 1880.

Poni şi-a pus şi el ştiinţa în slujba realităţilor naţionale (analizând produsele solului nostru) ca şi istoricii şi lingviştii. Şi ceea ce făcea literatura, care, ajutată de modele străine, descoperea valorile sufleteşti ale poporului, a făcut şi Poni în domeniul lui, punînd ştiinţa adusă de la Sorbona în slujba descoperirii valorilor naturale ale pămîntului românesc, după cum, în istorie şi limbă, Xenopol şi Lambrior puneau

ştiinţa străină în slujba descoperirii trecutului limbii şi al poporului.

Dar Petru Poni a murit. Iaşul se decoronează cu încetul. Mai sînt cîţiva oameni de altădată, din acei care aveau prejudecăţi morale. Cîndva vor dispare şi ei. Vom rămîne noi în de noi, „toţi cu inime uşoare, toţi şăgalnici" şi jernanfişişti.

Şi pană ce vom avea *adevăraţi* oameni de aceştia „moderni" — deocamdată îi pierdem pe ceilalţi — şi în curând Iaşul va fi un centru provincial, mărunt, chefliu (mic-chefliu, căci n-are parale), şi toate cele de altădată —, Bărnuţiu, Maiorescu, Eminescu, Conta, Xenopol şi doi-trei bătrîni care încă trăiesc — vor fi o amintire glorioasă într-o vreme de perfectă şi veselă mediocritate.

înainte de a isprăvi cu aceste cuvinte, trebuie să mai adăogăm ceva.

Acest om care a fost un mare profesor, un mare ministru, acest om care a muncit enorm, vreme îndelungată, aproape de-a lungul întregii noastre istorii contimporane, acest om care a lucrat la organizarea ştiinţei şi culturii naţionale, care a arătat valoarea bogăţiilor ţării — acest om care a contribuit ca puţini alţii la progresul material, moral şi intelectual al ţării sale, dar care n-a făcut politică aşa cum se obişnuieşte să se facă, a murit sărac — a trăit la sfîrşitul vieţii sale ca un pensionar din vremurile de azi. Atîta !

Dar aşa trebuia să fie. A fost în firea lucrurilor. E o lege. E o fatalitate. Nu se putea altfel. Şi, la urma urmelor, şi aceasta îi întregeşte personalitatea pentru noi, pentru viitorime.

în hîrtiile lui s-au găsit însemnări (pe cît am aflat, un fel de memorii) despre ce ar fi trebuit să mai facă. A muncit mereu, din clasa întăia primară pană ieri. Acum însă se odihneşte, în sfîrşit.

Viaţa românească, nr. 3, 1925

C-da 7428 coala *11*

Lucia Mantu, «Cucoana Olimpia»

Cucoana Olimpia este, mai întăi, viaţa unei femei ; este apoi viaţa femeilor dintr-o anumită clasă socială şi dintr-o anumită categorie sufletească; şi totuşi, s-ar putea spume, este viaţa *iemeii* în genere, aşa cum s-a fixat de-a lungul evoluţiei omeneşti.

Cucoana Olimpia, eroina romanului de care ne ocupăm, este tipul prin excelenţă al acestei femei. Esle fiinţa care trăieşte pentru alţii, din cauza împrejurărilor şi mai ales din lipsă de egoism suficient pentru a reacţiona sau cel puţin pentru a protesta, fie şi *in petto.* Ea este sclava voluntară, prin definiţie. A se jertfi este pentru ea o funcţie aproape vitală. De aceea jertfa ei nu-i conferă nici un merit în ochii cuiva, ba trece chiar cu totul neobservată : fapte mărunte şi uniforme de eroism umil, cotidian, care nu se însumează în mintea nimănui clin jurul ei, ca să-i creeze măcar aparenţa unei naturi brave.

Cucoana Olimpia este inofensivă şi bună. Dar această însuşire este atît de necondiţionată şi de firească, încît, pană la sfîrşit, nimeni n-o bagă în samă. S-ar zice că fiinţa aceasta s-a îndatorat pe toată viaţa să servească altora şi să fie bună, de cînd, orfană, a fost adăpostită de o rudă, şi pană dincolo de cadrul romanului, unde i se desemnează perspective şi mai nefavorabile.

Autoarea redă cu discreţie, în felul cel mai obiectiv şi totuşi parcă cu o ascunsă ironie — nu la adresa eroinei sale, ci a vieţii — această stare de suflet şi raporturile dintre cucoana Olimpia şi împrejurările în care trăieşte. „Filozofia" aceasta se degajează, numai, din paginile romanului şi constituie însăşi semnificaţia lui profundă.

Autoarea a ştiut să combine tot felul de scene, să pună în contact pe cucoana Olimpia cu tot felul de întîmplări şi de oameni sau, fără nici un contact, să evoce felurite realităţi sufleteşti pentru a ilustra caracterul şi înţelesul vieţii eroinei sale. Cuconu' Matei, domnul şi stăpînul cucoanei Olimpia, se ocupă cu moşia şi îşi face „tabieturile" ; domnişoara Margareta ceteşte romane pasionate, face scrisori către amicele de

pension, iar acolo se pregăteşte pentru viaţa mondenă ,• aristocraţimea satului îşi duce traiul de interese şi cancanuri ; slugile se aranjează cum pot mai bine pe socoteala odihnei ei ; toţi îşi poartă cu îndîrjiro şi entuziasm steagul egoismului lor — iar cucoana Olimpia, metodic *şi* cenuştiu, se jertfeşte.

Situaţia femeii, redată aici atît de condensat şi de impresionant, nu o poate simţi şi nu o poate vedea bine decît numai o femeie. Bărbatul, prin definiţie, e neatent la munca de ceas cu ceas a femeii gospodine, fără nici o strălucire şi fără efecte vădite şi apreciabile. Dar autorul acestui roman este o femeie. Si, cu aceste pagini, literatura noastră a încorporat încă o realitate.

Lumea din jurul cucoanei Olimpia — în mijlocul căreia distincţia sufletească nativă a acestei femei umile e ca - o oază într-un pustiu — valorează în economia romanului şi prin ea însăşi. Această lume este pictura minunată a unei categorii sociale de la noi, foarte interesantă prin originalitatea ei specifică. O singură dată a mai fost zugrăvit bine mediul acesta, în *Crişma lui Moş Precu.* D. Sadoveanu trata materialul cu o vervă crudă şi cu obişnuita sa bogăţie de culoare ,• acelaşi material autoarea noastră îl tratează distant şi ironic. Capitolul intitulat *Vizite* este un mic cap de operă şi poate concura cu. orice pagină din literatura noastră.

Dar resursele Luciei Mantu sînt variate şi toate la acelaşi nivel. Viaţa din acest roman este încadrată într-o natură — peisagii şi vietăţi — aşa cum ştie s-o zugrăvească Lucia Mantu, şi numai ea. Descrierile, uneori curat picturale, alteori pline de poezie, contribuie şi mai mult la impresia de realitate şi dau un farmec rar şi subtil povestirii. Lucia Mantu se supune perfect la obiect. Ea este spirituală cînd obiectul, ca să fie zugrăvit, solicită spirit — cînd aspectul caracteristic al lucrurilor în realitatea lor este comic (vietăţile domestice cu ticurile şi obiceiurile lor, oamenii de serviciu obtuzi şi dizgraţiaţi, „mahalagii" din sat, importanţi şi snobi) ; ea devine poet în faţa naturii ; ea păstrează o delicată discreţie, ca un suprem omagiu, în faţa frumuseţii morale.

Dar sentimentul ultim şi dominant pe care îl lasă opera Luciei Mantu este acela al unei i,re perfecţii artistice. Stilul Luciei Mantu este supremul triumf al formei.

Lucia Mantu, diaică air fi s-o definim pedant, este un scriitor realist care culege din viaţă esenţialul şi îi redă prin senzaţii fine şi sigure, în stilul cel mai *scurt,* mai transparent şi mai adecvat, ca şi clasicii. La nici unul dintre prozatorii noştri (cred că ni se va recunoaşte aceasta, indiferent de aprecierea cetitorului în alte privinţe) nu se observă o atît de perfectă şi susţinută concordanţă între fond şi formă. Şi nici un atît de fin simţ de delicateţă în alegerea expresiei. Prin această din urmă însuşire, Lucia Mantu transfigurează în *frumos* tot ce atinge. Cetiţi descrierea scenei cu amorul ridicol dintre cele două slugi groteşti. Şi în *Miniaturi* Lucia Mantu are îndrăzneli pe care numai ea şi le poate permite fără nici un risc.

în literaturile mari, formate, scriitorul „debutează" deodată, de la început, întreg. La noi, ca în orice literatură noiuă, în formaţie, scriitorul de obicei face ucenicie în faţa publicului. Lucia Mantu este o excepţie de la această regulă. De cum a apărut în literatură, toată lumea a simţit că are a face cu ceva matur, definitiv, perfect.

în *Cucoana Olimpia,* autoarea şi-a pus la contribuţie toate resursele din *Miniaturi,* observaţie ascuţită, inteligenţă lucidă, sensibiliitaite fină, ironie spirituală' şi, peste toate, transparenţa stilului său minunat.

Viaţa românească, nr. 7, 1924

Romanele noastre

La Medeleni. în numărul de faţă se isprăveşte prima parte a trilogiei *La Medeleni.* După vacanţă, probabil, d. Ionel Teodoreanu va începe publicarea părţii a doua — *Dacă vecinii îmi omoară hulubii!* —, a

cărei acţiune se petrece cu şase ani mai tîrziu, cuprinde -adolescenţa micilor eroi din *Hotarul nestatornic.*

Acest al doilea roman va prezenta un nou interes : intriga, oare într-o operă de observaţie şi de poezie — şi nu de senzaţie — nu putea avea loc între copii de zece ani — eroii principalii ai romanului —, cărora autorul nu le-a atribuit precocităţi patologice.

în noul roman, Olguţa va avea şasesprezece ani ! Şi — împreună cu eroina sa — autorul va putea să-şi ia zborul de care e capabil.

Mai tîrziu, în romanul al treilea, eroii d-lui Teodoreanu vor fi oameni formaţi, şi atunci — dar înştiinţările sînt indiscreţii de prisos...

Aşadar, romanul publicat pană acum e temelia clădirii, o temelie în dimensiuni grandioase, proporţională cu edificiul.

In acest prim roman, d. Teodoreanu a realizat virtuozitatea ele a interesa pe cetitorii săi cu măruntele evenimente ale unor copii de-a lungul unei vacanţe de vară.

Interesul cu care a fost urmărit — din cîte ştim — acest roman dovedeşte că arta adevărată are şi alte resurse, în afară de „subiect", pentru a captiva pe cetitor. Pictura vieţii şi poezia acestei picturi au fost de ajuns ca cetitorul să aştepte cu nerăbdare capitolele *Hotarului nestatornic.*

Dar romanele viitoare — cînd eroii vor fi „mari", cînd va începe romanul vieţii lor — vor satisface şi pe puţinii (dacă sînt) care vor fi făcut o rezervă sau o obiecţiune din lipsa intrigii celui dintăi roman.

Viaţa românească, nr. 5—6, 1925

D. *Ionel Teodoreanu si recenzenţii modernişti*

Cînd a apărut primul volum din Medeleni, d. Ionel Teodoreanu a avut o „presă" modernistă favorabilă.

Imediat după succesul formidabil, i-am. spus d-lui Teodoreanu că de acum înainte o să fie înjurat de aceiaşi modernişti. Am voit să scriem aici, chiar atunci,

acest pronostic, dar am fost sfătuiţi să n-o facem, pentru că ar fi ceva prea insolit şi un gest neserios.

Prevederea noastră s-a realizat.

Succesul fără exemplu al volumelor acestui tînăr de la Iaşi, acestui „tradiţiionlallist", acestui scriitor în adevăr nou, a înnebunit pe modernişti. Ei, ale căror opere complecte stau „complecte" în rafturile librăriilor, afectează — ce-ar putea face alta? — dispreţul pentru cetitori, se consolează cu teoria că arta lor e prea subţire pentru publicul românesc, şi totuşi nu se pot stăpîni să nu-şi deie ura pe faţă.

Şi nici nu mai bagă de samă ce spun.

Succesul d-lui Teodoreanu a fost explicat prin prostia publicului şi prin scenele de dragoste din romanul său... Dar scene de dragoste sînt numai în volumul II. Atunci cum se explică succesul volumului I? Scenele de dragoste din volumul II au provocat interes pentru volumul I, apărut cu un an mai înainte şi vinciul atunci, imediat ?

Cu totul în contradicţie cu bestialitatea idioată a publicului, aceiaşi critici, în truda lor de a se consola, au mai găsit o explicaţie : metaforismul d-lui Ionel Teodoreanu ! Şi iată publicul cel atît de aliterar (aliterar, fiindcă nu-i ceteşte pe dumnealor), devenit deodată un public arhiestetizant, pană la decadenţă estetizant, cumpărînd în zeci de mii de exemplare 1500 de pagini, pentru metafore 1

In ura lor urîtă, au ajuns să insulte nu numai pe d. Teodoreanu, ci şi pe cetitorii lui. Unul, recunoscînd că publicul românesc e cu d. Teodoreanu, s-a apucat să înjure publicul pe categorii. Şi cu ce comică pasiune ! Fiind mai puţin strateg decît ceilalţi modernişti, acesta a dat pe faţă cu naivitate ura de care sufăr cu toţii. în ura lui, recenzentul modernist nici n-a mai înţeles ceea ce ceteşte. Atacurile poate cam nedrepte, în orice caz exagerate, îndreptate de d. Ionel Teodoreanu împotriva laşului şi ieşenilor (ziarele clin Iaşi i-au şi reproşat acest lucru), „criticul estetic" a înţeles că sînt laude pentru iaşi... şi atacuri la adresa Bucureştilor. Trebuie să fi fost foarte suferind acest „crilic-estetic" dacă nu a înţeles nimic.

Ce situaţie admirabilă şi de invidiat are d. Ionel Teodoreanu! Să fii scriitorul cel mai gustat şi să te

Înjure micii recenzenţi fără cetitori 1 Şi recenzenţii aceştia să nu poată inventa un singur argument care să se ţină în picioare 1

Metafore ? Dar toată ţara discută nu metaforele d-lui Ionel Teodoreanu, ci pe Olguţa, pe Monica, pe Dănuţ şi pe ceilalţi. Ce roman românesc a mai stirnit atîta discuţie în jurul personagiilor din el ? Criticii modernişti n-au băgat de samă că şi el discută mereu personagiile acestea ?

Lumea cetitoare, şi e multă de tot, e împărţită în parlizani ai Olguţei şi partizani ai Monicăi. în oameni care s-au resemnat ca Olguţa să moară şi în oameni care nu-i iartă d-lui Teodoreanu că Olguţa a murit.

Se poate un mai mare triumf? Aşa se comporta şi societatea rusească cu Ana Karenin, şi aşa se comporta şi societatea engleză cu David Copperfield. D. Ionel Teodoreanu nu este un Tolstoi sau un Dickens. Dar este un *romancier.*

Iar interesul pentru romanele sale nu este numai din partea tinerimii, cum susţin cei care afirmă că d. Ionel Teodoreanu a lăudat laşul şi a batjocorit Bucureştiul. (Şi dacă ar fi numai clin partea tinerimii ? Dar oare nu este o glorie pentru un tînăr scriitor cînd are cu el tinerimea ? Publicul cel. dintăi al lui Eminescu şi al lui Caragiale a fost altul?) Realitatea însă este că publicul d-lui Ionel Teodoreanu se compune din toate categoriile de oameni. Cînd ar şti „critica estetică" (dar trebuie s-o ştie! Se face că n-o ştie!) cîţi medici, cîţi ingineri, cîţi avocaţi etc. cetesc cu interes *Medelenii* şi aşteaptă volumul viitor! (Să întrebe la librării.) Toţi îşi găsesc în *Medeleni* copilăria lor, tincreţa lor, viaţa lor de familie, viaţa cunoscuţilor lor — în orice caz, o viaţă interesantă.

Nici un roman românesc nu a legat vreodată mai mult public şi mai variat în jurul unei cărţi, care oglindeşte un important aspect al vieţii naţionale, nu a contribuit mai mult la socializarea indivizilor, ca acest rornan, în care se zugrăveşte viaţa burgheză, adică viata cetitorului.

Romane ca acestea contribuie şi ele la transformarea juxtapunerilor de indivizi în societăţi umane — prin ccuiiuniunea morală şi estetică a cît mai multor oameni intf-o ficţiune în care se regăsesc.

Că o fi avînd şi defecte *Medelenii ?* Dar ce operă nu are şi defecte ? înainte de a deschide o carte, ori de cine ar fi scrisă, poţi spune cu siguranţă că are şi defecte.

Pentru respectul de om, nu ştim ce-ar fi mai puţin rău : „criticii estetici" să fie de rea-credinţă, ori să nu fi înţeles nimic din Medeleni ?

Viaţa românească, nr. 2, 1028

Iarăşi Anatole France

Scrisesem notiţa de mai sus, cînd am cetit *La vie et les opinions d'Anatole France* de d. Jacgues Roujon şi *Anatole France ă la Bechellerie* de d. Marcel Le Goff, care conţin o mulţime de idei şi documente relative la problema politicii lui France.

D. Roujon e teoretician, d. Le Goff e reporter. Ceî dintăi vrea să probeze cu texte din opera lui France conservatismul acestuia. Celălalt redă convorbirile lui France din salonul de la Bechellerie şi înclină tot spre concluzia d-lui Roujon. Este interesant de observat că d. Roujon, fiind şi catolic, „probează" că France a fost mai degrabă religios decît ateu. D. Le Goff declară însă hotărît că France era un necredincios ireductibil. D. Maurras, care-i regalist, dar nu şi credincios, nu se ocupă de religia lui France.

Posibilitatea acestor discuţii despre ce gîndea şi credea un om care şi-a exprimat părerile abondent şî care a trăit pană ieri se explică prin complexitatea sufletului acestui om ; prin faptul că în viaţa şi opera lui s-a făcut la un moment dat (afacerea Dreyfu&s) o schimbare hotărîtoare ; prin faptul că aceşti scriitori iau, fără mult discernământ, ca păreri ale lui France părerile personagiilor lui prin libertatea ce şi-o acordă de a alege părerile care convin tezei lor, trecînd peste celelalte ; şi mai ales prin faptul că ei traduc antiburghezismul lui France prin conservatorism.

Triumful cel mare al acestor scriitori conservatori este atitudinea lui France (din Les *Dieux ont soit)* faţă de Revoluţia cea mare.

Dar socialiştii au spus întotdeauna că Revoluţia de la 1789 a fost burgheză, că burghezia s-a folosit de muncitori ca să învingă feudalitatea şi apoi i-a oprimat.

Şi tocmai aşa îşi justifică atitudinea Anatole France, cînd d. Le Goff îl întreabă cum se împacă revoluţionarismul lui cu Les *Dieux ont soii.*

D. Roujon, ca să triumfe, face şi puţină „gazetărie". D-sa arată, cu citaţii, iubirea lui France pentru Franţa şi în special pentru vechea Franţă, trage concluzia justă că France este patriot, numeşte pe socialişti şi pe Jaures *antipatrioţi* — si triumfă ! Dar cine nu cunoaşte definiţia lui Jaures a patriotismului, cu mormintele strămoşilor şi leagănul copiilor etc. ?

Ceea ce-i încurcă pe aceşti critici — ori ceea ce le dă ajutor — este tradiţionalismul literar al lui France şi dispreţul lui pentru democraţia burgheză şi, încă, pesimismul şi mizantropia lui, rezolvate într-un incurabil scepticism cu privire la virtuţiile umane.

Dar nici această stare de suflet din urmă nu e incompatibilă cu socialismul! Schopenhauer, care era pesimist absolut, a putut concepe, chiar el ! posibilităţi de o mai bună adaptare la viaţă. Iar poziţia duşmănoasă faţă de democraţia burgheză (argumentul cel mare) face parte, prim definiţie, clin socialism.

Dar şi silinţa acestor conservatori de a reclama pe France pentru ei este un omagiu adus talentului lui France — şi o dovadă, din partea for, de persistenţă, cu orice preţ, în atitudinea estetică faţă de opera acestui „comunist".

Acum, că comunismul lui France e *sui-generis* — desigur. Comunismul lui e o formă, una din formele pe care le-a luat nemulţumirea lui de realitate. Şi poate o utopie conştientă de puţina-i probabilitate de înfăptuire.

Cu această ocazie, să spunem cîteva cuvinte despre doleanţa unor publicişti români cu privire la antiburghezismul literaturii noastre. Faptul că literatura română a „vorbit de rău" întotdeauna clasa noastră burgheză şi formele nouă li se pare acestor publicişti regretabilă şi excepţională.

Dar nu-i excepţională. Caracterul întregii literaturi europene din epoca burgheză este antiburghez. Literatura nostră nu face execepţie. Fie din punct de vedere conservator, fie din punct de vedere socialist, fie din punct de vedere estetic, literatura europeană (şi a noastră) a „maimenaf" mereu pe burghez.

Că este o neînţelegere în atitudinea aceasta — se poate. Dar e aşa ! Artiştii sînt, toţi, mai mult sau mai puţin romantici şi nu pot suporta platitudinea burgheză şi realitatea dominantă. Apoi artistul e prin firea lui excesiv la poziţii extreme, ori reacţionare, ori revoluţionare. D. Le Goff a observat bine la Anatole France acest extremism de artist.

D. Roujon pune o problemă importantă: talentul de creator al lui France. După acest critic, tipurile de intelectuali ai lui France nu sînt creaţii vii; creaţii vii sînt numai personagiile celelalte, adică acele care au, cum zice acest critic, o viaţă „animală". Prin viaţă animală criticul înţelege viaţa obişnuită, de acţiune, de sentiment etc... într-un articol de acum cîteva luni despre France, din această revistă, se spunea că intelectualii lui fac impresia — greşită — că nu sînt creaţii, pentru că, fiind intelectuali, France nu-i alcătuieşte atît din instincte şi sentimente, cît din idei. Pentru că, cu alte cuvinte, viaţa „animală" e pe un plan secundar în crearea lor, deoarece şi în realitate această viaţă „animală" e la ei pe planul al doilea. Cu alte cuvinte, pentru că un intelectual se caracterizează prin intelectualitate, după cum un om de afaceri, prin acţiune şi o femeie prin temperament, prin instinctivitate şi afectivitate.

Greşeala d-lui Roujon stă în faptul că d-sa nu trage concluzia legitimă din chiar .alasificaţia sa în intelectuali şi oameni cu viaţa „animală".

Dealtfel, acest critic, în cursul studiului, său — şi în contra clasificaţiei sale —, se extaziază de unele tipuri „vii" ale lui France, care sînt intelectuali de primul rang.

Viaţa românească, nr. 5—6, 1925

Rene Johannet, «Anatole France est-il un grand ecrivain ?»

Pion, Paris, 1925

Cărţile despre Anatole France se înmulţesc vertiginos. Oricît de repede ar aduce librăriile aceste cărţi, ele niciodată nu sînt la ediţia. întăia. O cauză a acestei avalanşe de critică trebuie să fie şi negoţul. Cu Anatole France se fac bani buni, şi mai ales, credem, cînd îl înjuri, pentru că batjocurirea unui om atît de ilustru are în ea destul din elementul scandalului, care asigură \ iirea.

Placheta d-lui Johannet este la ediţia a noua. Dar acest critic este prea pasionat ca să-1 bănuim de gînduri mercantile.

Pasiunea îl face să nu prea bage de samă ce spune, şi relevarea acestui defect este singura ţintă a rîndurilcr de faţă — cazul d-lui Johannet ilustrînd minunat o stare de suflet.

D. Johannet este foarte inteligent şi, fără pasiunea oarbă de care dă dovadă, n-ar fi scris cum a scris.

în Introducere, d. Johannet arată nesiguranţa aprecierrilor publicului şi ale criticei de pe vremuri faţă cu diverşi scriitori din trecut, pe care istoria literară i-a clasat. D-sa vrea să dea a înţelege că dacă Anatole France se bucură de o glorie mondială, aceasta nu are a face, nu însamnă numaidecît că e un scriitor mare. Dar d. Johaininet nu bagă de samă că prin această întraducere strecoară în sufletul cetitorului său îndoiala asupra criticii literare şi deci şi asupra criticii sale.

în urma luxului de dovezi că critica se înşală — de unde pretenţia d-lui Johannet că el nu se înşală ? Mai ales că nu dovedeşte nimic, ci numai afirmă. „Nu-mi plate" este argumentul lui principal. Pasiunea l-a făcui să nu vadă contradicţia. Tot pasiunea îl face să dateze contradictoriu momentul de cînd a început să nu-i mai placă Anatole France : Dintru-nfăi spune că îl admira pe France acum douăzeci de ani, cînd d-sa avea douăzeci de ani. Aiurea spune că a început să se defieze de Anatole France în 1916. Dar cl. Johannet, care ere vîrstă de patruzeci de ani, în 1916 avea treizeci şi unu de ani, şi nu douăzeci.... Aiurea spune că admira

pe France cînd ieşea din liceu. A ieşit d. Johannet din liceu la vîrstă de treizeci şi unu de ani? Aiurea spune că France îţi place „cînd ieşi din copilărie". A ieşit din copilărie d. Johannet la douăzeci de ani, ori la treizeci şi unu de ani ?

Cetitorul a înţeles că toate acestea sînt formule menite să scoboare cît mai mult pe France şi, uitînd ce a spus mai înaite, cînd pasiunea e la maximum, France nu mai poate plăcea decît copiilor! (Acest fel de critică ne consolează şi ne îmbărbătează : aşadar şi aiurea se scrie aşa 1)

D. Johannet îl şi clasează pe France, şi anume : France e mai mic decît Bourget, dar e mai mic şi decît Kessel, dar e mai mic şi decît Bazin, dar e mai mic. şi decît Bordeaux 1

Şi nu e greu să fie mai mic decît toţi, pentru că cl. Johannet îi neagă orice talent. Ii recunoaşte totuşi, în concluzie (dar aceasta în contrazicere cu textul), că e un bun eseist, dar de mîna a doua ; adaogă însă imediat : un imitator fără veselie 1...

Argumentul principal al d-lui Johannet că France nu e scriitor este lipsa de bun-simţ a lui France. Această lipsă de bun-simţ o probează d. Johannet prin fapte ca acestea : France susţine şcoala primară unitară pentru toţi francezii ; France e socialist ; France este necredincios.

Hic jacet... Aceasta e cauza pentru care France nu e mare scriitor. Comunismul, „imbecilitatea comunistă a lui France" şi, în definitiv, atitudinea lui politică, socială şi filozofică.

Prima îndoială despre *talentul artistic* al lui France i-a venit d-lui Johannet, cum mărturiseşte singur (curios lucru !), atunci cînd France a scris *L'Bglise et la Republique* şi a prefaţiat discursurile lui Combes 1 (Atitudine de radical, şi nu comunist.)

Şi-n adevăr, concluzia acestei plachete, care tratează despre „scriitorul" France, cuprinde trei poziţii, din care cele două dintăi privesc nu pe „scriitorul" France. Iată-le :

„în politică, un orb, un ipocrit, un laş".

„în morală, un destructor, un neputincios, un sălbatic-"

Propoziţia a treia, în sfîrşit, îşi aduce aminte de titlul plachetei, de „scriitor.". Am citat-o mai sus.

Personagiul lui France, cu care se ceartă mai mult d. Johannet, adică, mai drept vorbind, pe care-l insultă, este d. Bergeret (fireşte, fiindcă în acest tip France a pus mult din ideile lui de sceptic, nu comuniste). Iată o probă de ceartă cu d. Bergeret. D. Johannet „îl prinde" pe Bergeret cu o contradicţie : dacă i se pare d-lui Bergeret un lucru neînsemnat adulterul nevestei sale, atunci (întreabă d. Johannet) pentru ce viaţa lui Bergeret a fost „boulversată" de acest eveniment ?...

D. Johannet este foarte inteligent, cum am spus, şi numai pasiunea îl face să spuie asemenea lucruri. Oricine a cetit *Le Mannequin d'Osier* ştie că d. Bergeret a găsit în fapta nevestei sale ocazia să scape de ea şi, ca să scape, rupe orice legături cu ea, provoacă un iad în casă, „o boulversare" de care, fireşte, suferă şi el — pană ce d-na Bergeret se duce, şi apoi d. Bergeret este fericit, cît poate fi el.

Cit de sus ne apare acum Charles Maurras, teoreticianul suprem al reacţiunii franceze, scriitorul şi criticul de mare talent, care numeşte pe France „semizeu", cu toate că nu n|umal politiceşte, ci şi personaj ar avea să se plîngă de autorul lui *L'Ile des Pingouins.*

Polemicile noastre cu scriitorii străini, care nu ne pot ceti, sînt, ştim, cam deplasate. Dar France e un mare scriitor mondial, deci şi al nostru ; apoi e cetit la noi în lumea cultă tot atît de mult ca şi cei mai cetiţi scriitori naţionali.

Justificăm cum putem această recenzie....

G. *I.*

P.S. Recomandăm cetitorilor noştri un volum de Albert Bede şi Jean Le Bail, din ediţia „Les Belies Lettres", întitulat *Anatole France vu par la critique d'aujourd'hui,* în care, pe capitole (omul, artistul, istoricul, criticul, scriitorul, romancierul, ideile politice, filozoful etc), se dă în rezumat poziţia luată de diferiţi critici faţă de France.

E instructiv şi mai ales amuzant să constaţi cum se bat cap în cap părerile ri ce îndeletnicire la urma urmei vană e ceea ce, se numeşte critica literară.

„îmi place", „.nu-mi place", la atîta se reduce in ultima analiză totul. Cum a spus însuşi France : estetica va fi o ştiinţă oînd va fi o ştiinţă biologia, adică peste cîteva mii de ani... Şi, dacă nu-i ştiinţă, nu se poate proba nimic — şi nici o critică nu poate fi cu adevărai răsturnată dacă criticul nu e prost şi procedează cu prudenţă şi cu băgare de samă.

L

Viaţa romanească, nr. 11 —12, 1»25

Oblomov

Peste două luni se isprăveşte „şi romanul lui Goncearov*.

Ni se spune că unii cetitori au lăsat să apară mai întăi tot romanul, rezervîndu-şi plăcerea să-l cetească deodată întreg.

îi sfătuim să se ţină de angajamentul luat faţă de ei înşişi, căci *Oblomov* este unul dintre cele mai ilustre romane ale literaturii ruseşti, ilustră tocmai prin. acest gen literar.

Iată cîteva fraze dintr-un articol al lui Merejkovski :

„După Gogol şi Griboedov, el este cel mai mare umorist al nostru". „Dragostea antică pentru părţile de toate zilele ale vieţii, arta de a vrăji proza realităţii printr-o uşoară atingere cu poezia şi frumosul este distinctă şi la Puşkin şi la Goncearov." „Fiecare fiinţă creată de Goncearov este o ideală generalizare a firii omeneşti. Ideea ascunsă străbate cele mai delicate amănunte ale mediului, le ridică la o înălţime necunoscută şi le dă valoare şi frumuseţă." „Tragicul banalităţii, tragicul de toate zilele este motivul fundamential al lui *Oblomov,"* „Triumful banalităţii asupra iubirii şi idealului" — aceasta însamnă, după Goncearov, „cea mai gravă tragedie a vieţii" etc.

Viaţa românească, nr. 5—6. 1925

* Publicat în traducere în *Viaţa românească.*

«Ionici».

Nuvela lui Cehov, tipărită în acest număr al revistei, ni se pare una din cele mai bune din întreaga operă a scriitoaiuliui rus, căci nicăieri, după opinia noastră, acest maire poet tragic nu a exprimat mai impresionant şi mai concentrat inutilitatea vieţii, sau (dacă acest cuvînt pare prea exagerat pentru semnificaţia operei Iui) fiaitalla decolorare a vieţii cu fatalul falliment al năzuinţelor şi iluziilor ei.

Semnificaţia aceasta este un adevăr ele valoare general omenească, căci soarta oricărui om este mai mult sau mai puţin aceea a lui Ionîci, afară de foarte rari muritori stăpîniţi toată viaţa de un mare ideal ştiinţific ori social şi cu sufletul destul de înalt ca să poală rezista pană la capăt.

Dar numai un scriitor rus, înzestrat şi cu un talent special, putea să dea acestui fapt maximum de expresie, şi din cauza naturii „sufletului rus", din cauza lipsei acelei energii sufleteşti care pune vieţii scopuri simple, tangibile, fără care viaţa stagnează şi putrezeşte, şi din cauza împrejurărilor din Rusia autocrată: comprimarea individului, inutilizarea energiilor iui. Această înăbuşire a creat o stare morală generală, aşadar şi pentru cei care nu aveau de suferit prea direct din cauza acelor împrejurări.

Despotism a fost şi aiurea, dar la vremea lui. Rusia era însă o ţară dependentă de Europa în toate privinţele, păturile ei sociale mai răsărite erau „europenizate", şi unele vibrînd de toate idealurile occidentale, dar regimul ei politic era încă asiatic.

Această situaţie explică încă şi mai mult pe scriitorii şi intelectualii ei, toţi protestatari, şi chiar şi pe Dostoievski, care s-a chinuit o bună parte din viaţa lui (după ce n-a mai fost „revoluţionar") să se convingă de superioritatea moscovitismului, forţîndu-l să exprime nu ştiu ce idealuri... tot europene !

Dezagregarea morală pană la cele mai caracterizate anomalii, din Dostoievski ; „crăpăciunea de inimă" (dacă cumva se poate zice astfel), din Gorki : despodobirea vieţii de tot ce-i poate da interes şi preţ, din

Cehov (dar toate acestea sînt în toţi) nu se pot explica numai prin „sufletul rus". Vechea literatură rusească populară, pe cît ştim, n-are aceste caractere. Cel mult io oarbă şi nesatisfăcută sete de senzaţii tari, din care împrejurările socialie mai nouă au putut scoate aceste tulburi şi chinuite stări de suflet.

Dar, în sfîrşit...

Credincioşi vechiului nostru obicei de a da cetitorilor acestei reviste literatură străină tradusă, doream de mult să le facem darul preţios al lui *Ionici.* Dar ţineam ca traducerea să fie făcută din ruseşte, ca să fim siguri că textul original al acestei rare capodopere a fost respectat din toate punctele de vedere.

Puţinii cetitori (căci numai numele lui Cehov este foarte cunoscut la noi) care cunosc această nuvelă în ruseşte sau în traduceri nu vor fi, credem, prea nemulţumiţi s-o cunoască şi în traducerea românească a d-lui Hoinog.

Viafa românească, nr. 9, 1926

Etienne Rey, *«Eloge du mensonge».* — Hachette *« L'Amour »*

Primul volum face parte dintr-o serie consacrată unor „viţii" general-omeneşti. In prefaţa introductivă cetim că aceste „laude" ar fi foarte morale, din cauza tonului lor ironic.

Nouă ni se pare însă că autorii nu se ţin de promisiunea din introducere şi, impresionaţi de prestigiul pe care-1 are de o bucată de vreme imoralismul, ei fac pe teribilii. Şi trebuie să mărturisim că acest imoralism, care vrea să fie satanic şi să sperie pe burghez, e prea simplu şi, vai, prea burghez, prin preocuparea lui de burghez.

Imoralismului îi place să se creadă revoltă şi atitudine estetică. Mai toţi -am trecut pe aici... Şi, ce e drept, poate că am avut cu toţii o justificare : reacţio-

nara naiv în contra ceea ce Nietzsche a numit „moralină", a moralei ipocrite, vulgare, predicată de imbecili interesaţi să-şi ascundă turpitudinile, ori uscăciunea sufletului.

Dar moralitatea, şi nu imoralitatea, este estetică — şi adevărată revoltă. Imoralitatea este teturiană, este concesie zoologiei. Virtutea este suprema frumuseţa umană, pentru că e debrutalizare, stăpînire de sine, construcţie arhitectonică în propriul tău suflet, protest împotriva materiei şi a vieţii comune.

D. Etienne Rey face elogiul minciunii, găsind în ea supleţă şi fantezie, care lipsesc adevărului. Dar silindu-se din răsputeri să spună lucruri adevărate (şi nu minciuni) despre minciună, aduce un omagiu suprem... adevărului, atît de mult căutarea adevărului e aspiraţia profundă a sufletului nostru, inteligenţii şi sentimeniului nostru.

Cea mai mare parte din elogiul minciunii la d. Rey stă în pictura femeii, graţioasă şi feminină cu ajutorul minciunii. E singura parte interesantă din volum. E aproape creaţia unui profil de femeie, căci, în adevăr, se pare că minciuna intră cu mult în noţiunea de feminitate — în raportul femeii cu bărbatul. O femeie de lux, în sensul de femelă umană plină de seducţie, nu poate să spună adevărul, ci numai ceea ce-i convine. Numai astfel îşi poate păstra caracterul de sfinx şi deveni, cum se zice, irezistibilă, incomparabilă, unică etc.

L'Amour, al aceluiaşi autor, este a doua ediţie, remaniată şi îmbogăţită, a cărţii mai vechi intitulată la fel. E scrisă ascuţit, spiritual (şi e instructiv că are o prefaţă serioasă — slabă şi stîngace —, ceea ce dovedeşte că cineva poate avea talent într-un gen, fără să aibă şi în altul).

Ca în mai toată psihologia franceză a amorului, în *L'Amour* al d-lui Rey amorul e considerat şi tratat ca un sentiment pur egoist, cu bază de cruzime. Raportul dintre bărbat şi femeie e ca acela dintre vînător şi vînat, ca acela (să ni se ierte comparaţia, justă) dintre un om fUimind şi un biftec. în acest amor, fiinţa din lunie pe care o iubeşte mai puţin amantul e femeia pe care o „iubeşte".

Acesta e mai ales amorul francez, adică din literatura franceză. Dar trebuie să recunoaştem, că în orice

C-<ia 7428 coala 28

amor, cît de sufletesc, există această cruzime, care se dă pe faţă cu sălbătăcie în momentele de conflict, şî că aproape întotdeauna sufletul este în minoritate. Amorul este lucrul naturii, şi nu al societăţii. Societatea îl stilizează numai şi cel mult îl complică ou elementele care se topesc la cea mai mică ciocnire. De aceea, superioritatea sufletească a unui om se cunoaşte şi după rezistenţa pe care o pune sufletul lui la egoismul naturii.

Bineînţeles că în toate acestea e vorba mai ales de amorul eficient. Amorul poetic al primei tinereţi pentru fata cu coada pe spate e altceva. Dar aceasta nu. este în chestie cînd vorbim de cartea d-lui Rey. De amoruri pure, tinereşti, psihologii francezi, aşa-numiţi moralişti, nu obişnuiesc să vorbească. Nu-l iau în serios.

Viaţa românească, nr. 10, 1928

M, Carp, «Umoristice» (alese, adaptate şi traduse)

Viaţa românească

Cincisprezece schiţe umoristice alese din operele lui îvfairk Twain, Alarcon, Roda Roda, Guy de Maupassant, Georges Courteline, Hendesitjerna, Armând Silvestre, Tristan Benniard, Paul Schuler, R. Kipling, Emile Bergerat, Alphonse Allais, Arpad v. Berczic, Ricardo Silva, Max şi Alex. Fisher.

Dacă vom. mai adăoga numai că traducerea este bună, ce mai rămîne de spus pentru lauda acestui volum ?

îl recomandă numele înşirate mai sus şi titlul. Nimic nu e mai atrăgător decît umorul. Să spuie cetitorul, sincer, dacă, de obicei, nu preferă o veselă comedie — şi chiar o farsă — unei tragedii ori drame cît de clasice... Şi mai ales în vremurile acestea triste şi prăpăstioase, cînd asistăm la atîtea tragedii reale, în care, adesea, sîntem implicaţi măcar ca umili figuranţi.

Viaţa românească, nr. 11, 1928

D. *Benjamin 'Cremieux .despre Proust*

Coala cu' notiţa de mai sus despre Proust era tipărită cînd am cetit recenzia d-lui Benjamin Cremieux despre *Albertine disparue,* care confirmă şi contrazice, în acelaşi timp, constatările noastre. Fiind prea tîrziu în acest moment să mai putem utiliza opiniile d-lui Cremieux în discuţia de mai sus, luăm act de ele aci, separat.

D. Cremieux constată în *Albertine disparue* apariţia cîtorva calităţi nouă ale lui Proust.

Vom semnala, în sprijinul nostru, constatarea criticului francez că în faţa acestei părţi a operei lui Proust cetitorul va avea impresia că găseşte „o analiză mai puţin adevărată, mai puţin fidel scrupuloasă, mai puţin vie", o analiză în care nu va putea „urmări mişcarea moleculară a realităţii prin sticla măritoare a viziunii prustiene".

Aiurea, d. Cremieux spune că în *Albertine disparue* se găseşte cel mai mare număr de „maxime generale, izolabile" — ceea ce noi am exprimat spunînd că aci „moralistul" Proust este mai bogat decît oriunde, pe socoteala analizei vii.

Astfel, Proust, conclude d. Cremieux, ajunge la o sinteză, la o generalizare de sentimente, de acelaşi fel ou a clasicilor, Racine ori Marivaux. „La capătul psihologiei subiective a lui Proust e o psihologie sociologică."

Cum se vede, d. Cremieux nu face legătură între deficitul de analiză şi plusul de „moralism" din *Alberline disparue* şi, în orice caz, acest „moralism" îl socoate o calitate nouă. Noi ne păstrăm opinia noastră. Dacă „moralismul" ar fi un progres, pentru ce el nu există în aceeaşi măsură şi în operele penultime redactate definitiv pentru tipar, *după* ce isprăvise de scris toată opera (cel puţin aşa ne spun informatorii) ? Şi atunci, avem dreptul să ne punem întrebarea : nu cumva Proust ar fi înlocuit la redactarea definitivă unele judecăţi („maxime") cu *iapte* psihice? Mai ales că (după cum observă şi d. Cremieux) analiza, unde este, nu e aşa de „moleculară", deci nu e gata. Adăogăm că în *Alber-*

tine disparue există (cum am văzut) şi alte „noutăţi", care dovedesc că Proust mai avea de lucrat la acest tom.

D. Cremieux reia apoi ideea sa din studiul despre Proust tipărit în XX-e *Siecle,* declarînd din nou (împotriva opiniei altana) că *A ia recherche du temps perdu* este o „operă strict compusă". Ca să apărăm poziţia noastră că Proust nu poate fi o şcoală de meşteşug artistic, vom observa că, indiferent de rezolvarea problemei dacă el compune perfect ori nu, este sigur că genul „compoziţiei" sale nu este acela care poate fi imitat de alţi scriitori, că această compoziţie e atît de mult a sa, forma proprie a fondului său, şi atît de „mulată" pe un obiect cu totul special, încît nu poate avea o utilitate retorică generală — nu poate fi şcoală de meşteşug artistic.

D. Cremieux mai găseşte şi alte calităţi, nouă, în *Albertine disparue :* romanescul şi talentul de povestitor. Aceste noutăţi se reduc la una, şi această calitate nouă credem că ţine de materialul special al acestui tom : aici sînt deznodămintele unor romane, aşadar, într-un spaţiu scurt, o mulţime de evenimente interesante — cu alte cuvinte, povestire şi romanesc.

Ne-am întins însă prea mult... Plecasem de la un gînd simplu : să recomandăm pe Proust scriitorilor începători. Dar Proust este ispititor, căci opera lui este cel mai mare eveniment literar de la 1900 încoace.

Viaţa românească, nr. 1, 1926

« Bilete de papagal»

Este o gazetă literară zilnică, de format minuscul şi cu un preţ idem, pe care nu o putem recomanda mai bine cetitorilor noştri decît spunînd că este condusă, şi scrisă în bună parte, de d. T. Arghezi, un artist al expresiei, cum nu ne putem închipui altul mai strălucit şi — să spunem cuvîntul exact — mai mare.

Printre colaboratorii care se perindează în revista d-lui Arghezi, am putut remarca pană acum pe unii din cei mai însemnaţi scriitori de astăzi, prozatori şi poeţi.

Ofranda aceasta generoasă de artă este un eveniment pentru iubitorii de frumos şi un eveniment oarecum neverosimil, pentru că nu ne-am fi putut imagina posibilitatea unei publicaţii zilnice care să fie cea mai literară revistă cu putinţă,

într-o zi, cînd n-am găsit micul ziar la nici un chioşc, pentru că m-am dus să-l cumpăr prea tîrziu (pe la amiază), am. fost melancolic pană sara, cînd în sfîrşît l-am rechiziţionat de la un prietin, cu promisiunea solemnă să i-l dau înapoi.

Viaţa românească, nr. 2, 1928

G. Călinescu, «Viaţa lui Eminescu»

Am cetit cartea d-lui Călinescu îndată ce a apărut şi încă nu mă pot despărţi de ea. O ţin pe lîngă mine, recetesc unele pagini ori capitole întregi, pentru faptele relatate, pentru modul în oare autorul le povesteşte, pentru imaginea ce şi-a făcut-o d. Călinescu despre poet, pentru frumuseţa limbii şi a stilului — şi-mi spun mereu : *există,* dar nu în înţelesul pe care, cu exces de modestie, autorul îl dă acestui cuvînt în postfaţa sia.

Mirarea mea — căci aceasta e starea de suflet pe care mă încerc s-o exprim aici — este că biografia poetului, aşa cum o merită el, şi care mi se părea irealizabilă în condiţiile actuale ale istoriografiei noastre literare, o am aici, pe masă, dinaintea mea.

Cartea d-lui Călinescu îţi îmbogăţeşte cunoştinţele despre Eminescu, îţi dă o imagine complectă a lui — şi plăcerea de a încerca să o retuşezi —, te încîntă ca o operă de artă, fiindcă, în limitele genului ei, este o operă de creaţie şi, în sfîrşit, are calitatea eminentă de a te face să gândeşti.

Este, după umila mea părere, monumentul cel mai impunător ce s-a ridicat pană astăzi lui Eminescu.

S-au scris cîteva pagini bune şi pană acum despre el, cu privire la o problemă sau alta, dar cu cîteva flori nu se face primăvară. „Planul" lui Eminescu nu fusese încă „ridicat". D. Călinescu ne-a dat prima parte. A doua o anunţă pentru toamnă.

Eminescu a fost o anticipaţie. O apariţie aproape inexplicabilă. Un meteor căzut aici, printre noi, din alte lumi. A fost prea mare pentru vremea cînd a apărut, pentru cultura acelei epoci, vreau să spun pentru cei care au voit să-i priceapă integral psihologia, viaţa, opera.[1]

Critica literară (şi, cu atît mai mult, istoria literară care, în bună parte, este critica literaturii de altădată) apare tîrziu în cultura unui popor. Este conştiinţa ce se întoarce asupra ei. însăşi. Şi cînd încă nu aveam gemurile literare mature, ca riomiaimul .ori drama psihologică, cu atît mai puţin am fi putut avea critică literară.

Oameni sensibili la opera de artă, familiarizaţi cu problemele estetice, iniţiatori de curente, şefi şi subşefi de şcoli şi cenacle am avut destui, dar de aici nu urmează cu necesitatea unei adevărate critici literare. Maiorescu a fost îndrumător, om de gust şi estetician, dar în critica propriu-zisă — şi aceea mai mult teorie estetică pe marginea operei literare — nu are decît puţine pagini. Iar faptul că pană ieri criticul român, era teoreticianul unei estetici, un promotor, un şef sau toate la un loc, în orice caz, un partizan, valorifica talentul şi opera prin maniera literară (ba unii nu aveau nici gust literar — cîni de vînat dresaţi, cum s-a zis, dar lipsiţi de miros —, şi *totuşi* opera lor trece drept critică), dovedeşte adevărul afirmaţiei noastre.

Acum a venit şi timpul criticii literare şi, dacă nu ne înşelăm, d. Călinescu e acela oare marchează mai cu putere această dată în cultura noastră.

D. Călinescu e un *critic,* adică un om de gust, înzestrat cu o serioasă cultură estetică şi literară, care ia contact direct cu opera de artă, liber de orice alte consideraţii afară de valoarea operei, un om despre care nu ştii dinainte — după „şcoala" din care face parte scriitorul din titlul articolului său — că o să fie favorabil sau defavorabil, ori, în cazul cel mai bun, că

[1] Vezi la sfîrşitul articolului : *Anexe,* 1.

o să precupeţească laudele unui scriitor din altă tabără şi o să copleşească cu elogii copioase pe scriitorul din tabăra sa.

Iar ou *Viaţa lui Eminescu,* d. Câlinesciu şi-a făcut debutul în istoria literară, şi l-a făcut în chip strălucit.

Biografia d-lui Călinescu nu este material aruncat cu toptanul în braţele cetitorului, nici exegeză (pentru exegeză) de documente, nici explozie de senfimente pentru personagiul biografia!, nici biografie romanţaţă. (Dacă d. Călinescu n-ar fi scris-o cu talent, desigur că biografia ar fi fost ştiinţifică !) Este operă de creaţie, în care informaţia, adunată cu diligentă şi discernămînt, aduce faptele din care rezultă „viaţa" eroului său, toate faptele, dar numai cele necesare, semnificative.

D. Călinescu *ştie* să utilizeze izvoarele. D-sa este stăpînul, şi nu sclavul lor. Cu o remarcabilă sensibilitate intelectuală, ştie să aleagă esenţialul şi caracteristicul. Adesea, într-o singură frază, d-sa topeşte excelent mai multe izvoare, valorificîndu-le unul prin altul şi înviind faptul prin viziunea sa şi prin stilul său personal. E una din reuşitele cele mai impresionante ale d-lui Călinescu. E, în mic, ceea ce d-sa face în mare : tot ce se ştia despre Eminescu şi tot ce ştie numai d-sa, combinat într-o viziune unică, organică, în imaginea unui om.

Dar meritul acestei sinteze creatoare, ca şi ceea ce este nou în izvoarele d-lui Călinescu şi în interpretarea lor, rămîne necunoscut cetitorului, fiindcă d-l Călinescu nu polemizează, nu pune note sub text. (Lipsa de note sub text, pentru care a fost învinuit, e un sacrificiu din partea d-lui Călinescu.)

D. Călinescu romanţează atît de puţin, încît atunci cînd face o ipoteză pe baza faptelor, cînd, cu alte. cuvinte, presupune un fapt cît de mic — determinat de un fapt documentar —, d-sa nu uită să spună „probabil", „cred" etc. ...aşa că cetitorul este edificat. Ceea ce a făcut impresia de romanţate este, pe lîngă talent, dominarea faptelor de către autor, interpretarea, lor originală.

Pentru a duce la bun sfîrşit biografia lui Eminescu, autorului i-au trebuit însuşiri de cercetător şi gînditor

într-un grad de care se poate dispensa la rigoare un biograf şi critic francez sau englez, care găseşte un material bogat şi sigur de fapte informative în jurnalul scriitorului, în corespondenţa lui, în memoriile altora, în ziarele epocii, în cercetările predecesorilor.

Numai cine cunoaşte materialul de care s-a putut folosi d. Călinescu —• prin preocupările mele profesionale mă prenumăr printre aceştia — îşi poate da sama de greutăţile întîmpinate de d-sa. Marea majoritate a informatorilor celor mai preţioşi pentru alcătuirea unei astfel de opere, adică a celor care l-au cunoscut personal şi de aproape pe Eminescu, au fost oameni prea simpli, incapabili să-l priceapă. (E greu să pricepi pe orice om, şi cu atît mai mult pe unul ca Eminescu.) Apoi, cei mai mulţi dintre ei şi-au consemnat impresiile, ca şi faptele poetului, foarte tîrziu, după vagi amintiri — şi nici unul în jurnale contemporane cu faptele, în sfîrşit, cînd e vorba de izvoarele pentru copilăria şi adolescenţa poetului, martorii au defectul de a nu fi ştiut cu cine aveau a face. Eminescu era un coleg de şcoală sau. de jocuri ca oricare altul, aşa încît nu i-au dat atenţia necesară, care ajută „păstrarea", cum se zice îm psihologie la capitolul „Memorie". Afară de asta, cînd au scris, ştiau că e un om de geniu şi, fără să vrea, vedeau faptele altfel decît s-au petrecut, iar romantismul poeziei lui Eminescu îi ispitea să-i romantizeze şi viaţa, cum s-ar zice, să i-o „romanseze".

Iar dintre cei mai pricepuţi — unul, Maiorescu, era logician şi filozof, dar mai puţin psiholog. Pe Eminescu el l-a văzut prin prisma unor prejudecăţi ideologice : inconştient de geniul său, frigid din punct de vedere erotic, înamorat de un prototip platonician de femeie, abstract faţă de toate ispitele vieţii concrete. Altul, Slavici, pentru care viaţa sexuală era o imoralitate şi pesimismul o alta, îl vedea optimist în concepţia vieţii, consacrat castităţii etc. Panu, raţionalist voltairian, incapabil să se transpună într-o psihologie ca a lui Eminescu (cum, dealtfel, şi Eminescu în una ca a lui Panu), vedea în el un animal de lux, se-nţefege, dar bizar„ pe care nu-l poţi lua în serios cu tot dinadinsul. Numai Canagiaile, lipsit de prejudecăţi ideologice, observator, spirit concret, artist curios de viaţă, l-a înţeles„ cred, mai bine •—• a scris însă puţin, nu s-a ţinut de

făgăduinţa de a „reveni". Şi trebuie să adăogăm imediat că realismul său radical l-a împiedicat să vadă exact în sufletul romanticului nebulos Eminescu. în sfîrşit, afară de Maiorescu, nici unul n-a avut cultura necesară ca să priceapă preocupările poetului, şi cu atît mai puţin sensul şi importanţa lor în viaţa lor de toate zilele.

— Dacă e aşa, dacă izvoarele sînt insuficiente şi nesigure, cum s-a încumetat d. Călinescu să scrie această biografie ?

întrebarea ar fi legitimă dacă d. Călinescu nu ar avea în el, în inteligenţa sa, mijloace excepţionale de investigaţie. E greu să reconstitui o specie animală după un os fosil, dar nu e imposibil. Insuficienţa •—*fatală* — a materiailului nu trebuie să descurajeze. Din contra, trebuie să stimuleze, să înverşuneze pe cercetător. Şi, apoi, d *l'imposs/ble nul n'est tenu.*

Dacă ar exista undeva un material bogat, inaccesibil încă, atunci s-ar înţelege renunţarea — provizorie. Dar, afară de ceea ce o fi conţinînd „memoriile" lui Maiorescu[1], e cu neputinţă să existe vreun material important pană astăzi.

Dar d. Călinescu a compensat, pe cît posibil, penuria izvoarelor şi nesiguranţa mărturiilor prin cercetarea manuscriselor poetului. D-sa e primul care a ştiut să cetească, din punctul de vedere din care vorbim, aici, punctul de vedere cel mai important, afară de cel estetic, hîrtiile rămase de la Eminescu. Hodoş, Scurtu şi chiar Chendi au sibait ani şi ani între manuscrisele poetului, dar n-au înţeles nimic — ori nu i-a interesat nimic — e acelaşi lucru. D. Călinescu n-a cercetat manuscrisele numai ca bibliotecar ori ca editor, şi nici numai ca istoric literar, ci şi •— mai cu samă — ca psiholog. Şi desigur şi ca estetician şi critic, ceea ce vom avea plăcerea să constatăm în volumul pe care-l pregăteşte.[2]

[1] După fragmentele publicate în *Convorbiri literare,* se pare că aceste memorii sînt cu totul sumare şi poate mai mult politice şi că notele despre Eminescu privesc epoca, mai puţin interesantă, a bolii lui.

[2] Vezi, la sfîrşitul articolului, Anexe, II.

Psihologia lui Eminescu, d. Călinescu a iăcut-o ca artist şi, trebuie repetat, ca artist creator. D-sa a făcut ceea ce s-a numit „de *la psychologie vivante"*.

Biografia, înţeleasă astfel, ţine de istorie, pentru că e vorba de un om cu activitate publică, şi de roman, pentru că în cea mai mare parte povesteşte fapte neistorice. Că aceste fapte îi sînt impuse biografului — artist de documente —, aceasta nu schimbă nimic.

D. Călinescu asediază pe eroul său din toate părţile, metodic — aş fi tentat să spun : strategic —, ca să străbată în psihologia lui şi să reînvie totul, personalitatea poetului, ca şi atmosfera în care s-a dezvoltat.

Una din calităţile cele mai remarcabile de artist ale d-lui Călinescu este adaptarea stilului ila fond, cu alte cuvinte, viziunea totală şi clară a lucrului. D. Călinescu, rămînînd în sfera limbii strict literare, scrie potolit-moldoveneşte cînd evocă imaginile copilăriei, peisagiile rurale, oamenii simpli din preajma lui Eminescu. (Limba aici e un mijloc de creaţie a vieţii. E neologistic, rapid, cînd judecă, analizează, cînd priveşte lucrurile prin prisma cercetătorului. Această adaptare, această supunere a formei la fond, această polimorfie a stilului îl pune alături de Caragiale şi de Sadoveanu şi dă operei sale un caracter de înaltă artă. [1]

Dealtfel, d. Călinescu stă alături de scriitorii cei mai artişti ai noştri, prin toate caracterele scrisului său. Puţini oameni cunosc care să ştie exprima, direct ori „figurat", cu atîta exactitate scurtă şi cu atîta priză asupra inteligenţii şi a imaginaţiei cetitorului. Şi să reuşească să exprime în limba tuturora observaţii fine, insuficiente prin consideraţii teoretice subtile.

Mă împac cu tot ce spune d. Călinescu ? *Fireşte* că nu. Cartea d-lui Călinescu nu este o colecţie de locuri comune, de idei răsuflate, ca să se poată împăca oricine cu ea pe de-a-mtregul. Este o operă originală, şi ca atare dă de gîndit. Şi cînd începe gîndirea, începe şi divergenţa. Afară de asta, *Viaţa lui Eminescu* nu este o înşirare de fapte şi de explicaţii, este realizarea con-

[1] Vezi vocabularul din O iâclie de *Paşti,* vezi ultimele volume ale d-lui Sadoveanu.

cepţiei d-iui Călinescu despre Eminescu. Şi este imposibil ca doi oameni să-şi facă aceeaşi „idee" despre un oui. despre un eveniment şi chiar despre un simplu obiect neînsufleţit. Există tot atîţia Napoleoni, tot atîţia Victori Hugo, cîţi istorici, biografi şi romancieri au scris despre ei, şi tot atîtea Veneţii cîţi călători-artişti au zugrăvit-o. Şi toţi atîţia Ionescu Gheorghe cîţi amici are el, care-1 văd, fiecare, în alt mod. Şi desigur vor exista tot atîţia Emineşti cîţi cercetători se vor mai ivi.

Şi consider ca o datorie faţă de o operă capitală să-i aduc unele obiecţii. Şi dacă s-ar întâmpla cia unele dintre ele să fie îndreptăţite — întru cît obiecţiile de concepţie pot fi îndreptăţite 1 —, aceasta nu ar micşora întru nimic valoarea excepţională a acestei opere, care inaugurează la noi biografia adevărată. E natural ca o asemenea operă să provoace discuţii. Pană acum, daca nu mă înşel, afară de rari excepţii, n-a avut parte decît de laude goale şi atacuri nesăbuite — un alt aspect caracteristic al criticii şi, în genere, al culturii noastre încă începătoare.

Dar, ca să nu mă repet, obiecţiile le voi face cu altă ocazie, într-o lucrare personală — cîteva note pe marginea operei şi vieţii lui Eminescu..

Anexe

La început, pe Eminescu eu l-a înţeles nimene afară fie Miaioreseiu, dar şi el inecomplcet. Odobesau, de pildă, ca să citez pe omul care, în ierarhia culturii şi a bunului-gust, vine imediat după Maiorescu, comparînd în 1881 opera lui Alecsandri cu cerul înstelat — fiecare volum o altă constelaţie •—, nu mai vedea, in afară de bardul de la Mirceşti, decît „licurici", „flăcări care fîlfîie cîteva secunde în aer şi dispar nevăzute, efemerii noştri poeţi *de azi".* Iar Hasdeu, tîrziu după îmbolnăvirea poetului, îi opunea pe Gheorghe din Moldova. Scoborînd puţin mai jos, ajungem la G. Sion scriitor şi membru al Academiei, care, într-o prefaţă la poeziile lui Cairoll Scrob, din 1883, îl preamărea pe ofiţerul versificator, cita, ca să se bucure că poezia română este înfloritoare, alţi cinci-şase poeţi, printre care Eminescu strălucea, cum se zice, prin absenţa lui.

Cea mai înaltă preţuire a poetului cade în ultimul deceniu al veacului trecut. O parte din scriitorii noi, ca Vlahuţă, Delavrancea, Caragiale, o bună parte din tinerime, mai ales socialiştii, pun hotărît pe Eminescu mai presus de orice scriitor român. Motivul nu e numai de ordin estetic. E, într-o măsură, de ordin sentimental, sensibilitatea poetului corespunzînd perfect sufletului generaţiei nouă de atunci. Dar critica epocii e mai prudentă. Maiorescu, discutînd valoarea lui Alecsandri şi a lui Eminescu, înlătură ca insolubilă problema priorităţii unuia sau altuia. Iar din studiile lui Gherea despre Eminescu şi Coşbuc, e greu să distingi care dintre cei doi poeţi e mai „mare" pentru acest critic.

După 1900, în epoca numită sămănătoristă, *poetul* începe să devină incomod din cauza pesimismului şi din cauza universalismului poeziei sale (adică tocmai din cauza genialităţii lui). In schimb, e glorificat pen-

tru naţionalismul din articolele politice. Atrăgînd şi ooncentrînd atenţia publicului mai ou saimă asupra ziaristului şi proclamîndu-i activitatea aceasta ca esenţială ; dezgropînd apoi ciornele poetului şi dîndu-le drept continuare la poezia lui, epoca aceasta a scoborît pe Eminescu. Iar esteţii şi criticii acelei epoci descopăr poeţi tineri, amici ai lor, tot atît de mari ca şi Eminescu, ba avînd asupra lui superioritatea optimismului, goetheismului etc. Şi astfel, unul din marii poeţi ai omenirii se luptă, în conştiinţa criticii române, cînd cu Alecsandri, cînd cu Coşbuc, cînd cu... ba chiar, în conştiinţa naţionaliştilor, cu propriul lor ipostas, de sociolog şi politic.

După război, poetul e, pe de o parte, lipsit de interiorizare, de sintetizare, de, cum să zic ?, de inefabiiizare, e perimat, mandolinist, ori, la ocazii, de frică şi din gură „marele poet Eminescu", dar cu inima la simfoniştii complicaţi, la Debussyii verbului A.B.C.D. — dar, pe de alta, *„cel mai mare poet pe care l-a ivit şi-i va ivi vreodată poate pămîntul românesc. Ape vor seca în albie, şi peste locul îngropării sale va răsări pădure sau cetate şi cîte o stea va vesteji pe cer în depărtări pînă cînd acest părnînt să-şi strîngă toate sevele şi să le ridice în ţeava subţire a altui crin de tăria padumurilor sale"* (G. Călinescu).

II

Deocamdată, ca o primă recoltă a cercetărilor d-sale în Biblioteca Academiei, d. Călinescu ne pune la îudămînă, în cîteva reviste literare, însoţit de adnotaţiile şi explicaţiile necesare, un bogat material eminescian, care sugerează cetitorului o mulţime de concluzii. Şi, mai întăi, şi cea mai însemnată, aceea că Eminescu a fost mult mai divers, căînel trăia şi un dramaturg şi mai cu samă un prozator descriptiv şi epic — că inteligenţa lui artistică era perfectă şi armonioasă. Şi că atît în versuri, cît şi în proză, dar mai cu samă în proză, el n-a putut să desăvîrşească şi să dea la

lumină . decît foarte puţin din ceea ce avea consemnat şi uneori chiar pus în lucru. (Avem impresia că *Cezara,* probabil nedefinită, Eminescu n-ar fi tipărit-o în 1876, dacă n-ar fi avut nevoie de material pentru *Curierul Iaşilor,* unde, dealtfel, nici nu-şi iscălea bucăţile.)

Dacă ne gîndim că Eminescu, trăind, ar fi dus ia capăt unele sau toate compunerile sale în proză şi ar fi scris şi altele ; dacă ne gîndim că poeziile publicate de el sînt mai toate redactarea numai a unei părţi dintr-un material consemnat în prima sa tinereţă ; dacă imaginăm opera sa aşa cum ar fi fost cînd ar fi folosit tot materialul adunat, la care s-ar mai fi adăogat tot ce ar fi produs nou — atunci înţelegem că ceea ce a publicat şi l-a pus în fruntea literaturii române şi printre marii scriitori ai lumii este un minimum, este ca vîrful unei stînci marine care se ridică din fundul mării la suprafaţă şi din care a ieşit abia vîrful, sau, ca să părăsim această comparaţie marină, este numai un preludiu, numai o mostră de ceea ce era să fie, este numai debutul său în literatură.

Avem convingerea că dacă Eminescu ar fi trăit măcar ciclul vieţii mijlocii acordat unui om, el s-ar. îi ridicat pană la nivelul unui Goethe, care, cum ara spus aiurea, de s-ar fi stins la vîrsta de treizeci şi trei de ani, n-ar fi fost „Goethe".

Adevărul literar şi artistic, nr. 619, 1932

NOTE

SCRIITORI ROMÂNI ŞI STRĂINI

Editura Viaţa românească, Iaşi, 1926

Reproducem în volumul de faţă textul singurei ediţii publicate de G. Ibrăileanu în timpul vieţii sale. Studiile apăruseră în revista *Viaţa românească,* între anii 1921—1926, după cum urmează (dăm titlurile din revistă) :

I

Mihai] Sadoveanu, „Dumbrava minunată" şi „Fîntina dintre plopi", Viaţa românească, nr. 1, 1923;

„Ţi-uduci aminte . . ." — nuvele de M. Sadoveanu, fWrfcm, nr. 2 ;

„lialuurul" d-lui Sadoveanu, Ibidem, nr. 11, 1924;

„O *noapte iurtunoasă", Ibidem,* nr. 2, 1922;

„Conu Leonida iată cu reacţiunea", Ibidem, nr. 5, 1922;

l. L. Caragiale, „Versuri", Ibidem, nr. 9 ;

Jean Bart, „Datorii uitate", Ibidem, nr. 12, 1921 ;

I. t. Mironcscu, „Oameni şi vremuri", Ibidem ;

Mihai Codreanu, „Statui" şi „Cîntecul deşertăciunii", Ibidem

La jubileul d-lui Iacob Negruzzi, Ibidem, nr. 2, 1923 ;

Ediţiile lui Eminescu. „Geniu pustiu", Ibidem, nr. 5, 1922 ;

'Eminescu, „Pe lingă plopii iară soţ", Ibidem, nr. 10, 1920 ;

„Vara" de G. *Coşbuc, Ibidem,* nr. 2, 1923 ;

/. Creangă, „Opere complete", Ibidem, nr. 9, 1924;

La moartea lui Alexandru Macedonski, Ibidem, nr. 10, 1920;

Duiliu 7.amf'urescu (la moartea lui), Ibidem, nr. 6, 1922 ;

Duiliu Zamiirescu .,0 muză" *şi „Viaţa la ţară", Ibidem,* nr. 1, 1923 ;

Ionel Teodoreanu, La Medeleni", Ibidem, nr. 9, 1926;

Demostene Rotez, Floarea pămintului", „Povestea omului", Ibidem, nr. 1, 1921 ;

71. *Streitman,* „Revizuiri *Ibidem,* nr. 2, 1923 ;

II

„Scrisorile" lui William James, Ibidem, nr. 11, 1924;

Marcel Proust, Procedeul de creaţie, Ibidem, nr. 2-3, 1926, în cadrul studiului „Creaţie *şi analiză" ;*

Ladislav Reymont, „Les *paysans", Ibidem*, nr. 10, 1926;
M q x *Nordau, Ibidem*, nr. 1, 1923;
La *moartea lui Anatole France, Ibidem*, nr. 10, 1924;
Thomas Hardy, Ibidem, nr. 4, 1925 ;
Anexe, I, *Pentru cetitorii lui Proust, Ibidem*, nr. 9, 1926 ;
Anexe, II, Anatole *France și civilizația, Ibidem*, nr. 11, 1924;

Volumul *Scriitori români și străini* a întrunit destule ecouri în presa literară a vremii. Cîteva scrisori primite de autor în această perioadă sînt şi ele elocvente. Iată, la 25 mai 1927, Paul Zarifopol îi mărturiseşte criticului ieşean în rînduri pline de căldură : „De cîte ori cetesc ceva de d-ta, mă cuprinde un mare neastîmpăr de a te vedea. Îmi e aşa ca şi cum m-aş simţi plin de tot telul de gînduri, de cine ştie de cînd şi din totdeauna, asupra căror mi-ar fi deopotrivă delicios să mă cert şi să mă împac cu d-ta. [...] Numai despre o plăcere rară pe care mi-a dat-o *Scriitori români și străini* pot să-ţi vorbesc, plăcerea de a te reînlîlni pe cîteva sute de pagini în şir cu un om care-şi bate capul. [.. •] Eşti, domnule Ibrăileanu, o preţioasă excepţie şi felul d-tale de a lucra e o mare binefacere pentru mine." (In *Scrisori către G. ibrăileanu*, voi. I, ediţie de M. Bordeianu, V. Botez, Gr. Botez, I. Lăzărescu, Al. Teodorescu, Ed. Minerva, 1966, p. 304.)

Tot în aceeaşi lună a anului 1927, Tudor Vianu îi scria lui G. Ibrăileanu: „Onorate domnule Ibrăileanu, Vă mulţumesc cu multă recunoştinţă pentru *Scriitori români și străini.* Am recitit cu vechea admiraţie toate studiile dvs., pe care dealtfel le cunoşteam bine din V.r., unde le aşteptam totdeauna cu nerăbdare. Mă bucur că le văd acum adunate la un loc şi că pot mai uşor să revin la ele, cum mă simt destul de des îndemnat s-o fac." Etc, etc. (Cf. *op. cit.*, voi. III, p. 423.)

în aceeaşi lună, apărea articolul lui T. Vianu în *Gîndirea,* din care reproducem : „Originalitatea scrisului lui G. Ibrăileanu, în care publicul recunoaşte pe unul din cei mai sinceri şi mai siguri îndrumători ai săi, provine însă tocmai din faptul că reprezentarea şi închipuirea de sine este aici aproape cu totul absentă. Scrisul d-lui G. Ibrăileanu este un rar exemplu de literatură fără vanitate. Conştiinciozitatea profesiei depăşeşte la sine, cu mult, orgoliul profesiei. în critica literară, care rămîne totuşi un gen al literaturii, d-1 G. Ibrăileanu introduce tonul acelei detaşări de fiinţa proprie, care caracterizează pe omul de ştiinţă. Neurmărind să se impună printr-o formă a originalităţii, d-1 G. Ibrăileanu cucereşte cu toate acestea o originalitate, şi scrisul său se colorează cu un farmec special. Volumul *Scriitori români și străini* ne oferă

prilejul nimerit pentru a ne opri o clipă în faţa acestei trăsături. Preocupat de obiectul său, într-o măsură care îl face să se uite cu totul pe sine, d-1 G. Ibrăileanu este un analist. Sintetic, este scriitorul activat de o voinţă vehementă şi patetică. In gruparea sintetică a faptelor se rosteşte totdeauna o viziune exclusivă despre lume, care închide în sine şi aspiraţia de a transforma această lume în consecinţă. [...]

Analiza nu poate fi susţinută decît printr-o neostenită atenţie. Atenţia este apoi, prin natura ei, ritmică. Momente de încordare alternează în desfăşurarea ei cu momente de slăbire. Această ritmică specială a atenţiei este foarte manifestă în scrisul d-lui Ibrăileanu. Căutînd să-şi îmbrăţişeze cît mai desăvîrşit obiectul, d-1 Ibrăileanu ne oferă imaginea unui om care se îndrumează către acest scop prin gesturile succesive ale unei adaptări continue. De aici mulţimea parantezelor, a revenirilor, a întîrzierii asupra unui cuvînt care dezvăluie deodată o mină nouă de reflecţie. Şi în această activă, ingenioasă, sîrguitoare desfăşurare a gîndirii stă ţi farmecul scrisului d-lui G. Ibrăileanu, verva sa de dialectician." (T. Vianu, G. *Ibrăileanu, „Scriitori români şi străini",* în *Gîndirea,* **sot.** 5, mai **1927.**)

Tot în mai **1927,** G. Ibrăileanu primeşte mulţumiri, pentru cartea trimisă, de la Ioan D. Gherea: „Mii de mulţumiri, pentru carte. Aţi citit probabil mult prea săracele mele comentarii din Adevărul. Dacă ar fi fost să-mi dau drumul, ele ar fi luat proporţiile unui volum cel puţin cît al d-voastră, spre consternarea redacţiei *Adevărului."* (cf. *Scrisori către* G. *Ibrăileanu,* voi. III, ed. cit., p. 68.)

Articolul la care se referă Ioan D. Gherea se intitula *„Scriitori români şi străini", Un volum al d-lui* G. *Ibrăileanu,* publicat în *Adevărul,* din 19 mai 1927.

Foarte severul Pompiliu Constantinescu desfiinţa aproape, la tipariţie, volumul *Scriitori români şi străini,* într-o recenzie din *Viaţa literară* (nr. 60, noiembrie 1927), din care extragem: .în *Scriitori români şi străini,* d. Ibrăileanu îşi concentrează forţele în ingenioase glose sociale pe marginea *Nopţii furtunoase,* a *Conului Leonida faţă cu rcacţiunea,* disociază, alături de critică, *Ţăranul şi tîrgovăţul* din psihologia lui Creangă, subliniază clasicismul lui Duiliu Zamfirescu pe baze economico-sociale şi pe psihologia de clasă, teoretizează poporanismul şi regionalismul moldovenesc, sprijinindu-se pe scrierile lui Jean Bart, I. I. Mironescu şi Ionel Teodoreanu, într-o susţinută confuzie de «specifice» anes-

C-da 7428 coala 29

tetice şi de hiperbole izvorîte dintr-un bine alimentat sectarism de grup."

STUDII LITERARE

Ed. Cartea românească, Buc, 1930

Volumul cuprinde studii şi recenzii scrise de G. Ibrăileanu între 1926—1929 (cu excepţia a două : Panait Istrati, *Chira Chiralina* şi Voica de H. I. Stahl, din 1924). Ele au apărut în revista *Viaţa românească,* după cum urmează :

Creaţie şi analiză, Viaţa românească, n-rele 2—3, 1926 ;

Numele proprii în opera comică a lui Caragiale, Ibidem, nr. 12 ;

Ioan Al. Brătescu-Voineşti, Ibidem, nr. 1, 1928;

La moartea lui Thomas Hardy, Ibidem ;

tuns Christos pe scenă, Ibidem ;

M. *Sadoveanu, „Ţara de dincolo de negură", Ibidem,* nr. 10, 1926 ;

Otilia Cazimir, „Fluturi de noapte", Ibidem, nr. 1, 1927;

Panait Istrati, „Chira Chiralina", Ibidem, nr. 11, 1924;

Karin Michuelis, „Femmes", Ibidem, nr. 10, 1926 ;

„Voica", *Ibidem,* nr. 10, 1924;

Eminescu *(Note asupra versului), Ibidem,* nr. 9—10, 1929 ;

Anexe la *Note asupra versului: O lază de tranziţie ; Datele biografice* ; „Mai *am un singur dor" este o ... compilaţie ? ; „Kamadeva", Ibidem,* nr. 9, 10, 1929.

Pentru transcrierea textului, am folosit ediţia din 1931, ultima apărută în timpul vieţii autorului. Dealtfel, aceasta pare a fi o continuare de tiraj a celei din 1930, pentru că nu există nici o deosebire între ele.

Despre *Creaţie şi analiză,* P. Zarifopol spunea, în *Adevărul literar şi artistic* (1926, nr. 286, 30 mai), după apariţia studiului în Viafa românească, n-rele 2—3 :

„Cu răbdare profesorală, cu fină pătrundere şi inteligentă cumpătare, defineşte şi explică d. Ibrăileanu, în 32 de paragrafe substanţiale, caracterul şi procedările literare a 22 de scriitori. Pentru a da o idee despre varietatea exemplelor cercetate, aleg cîteva nume : Gide, Ionel Teodoreanu, Dostoievski, Marcel Prevost, Brătescu-Voineşti, Proust, Spiridon Popescu, La Rochefoucauld,,

Agâvbiceanu, Tolstoi... In fața vieții literare, d. Ibrăileanu a avut totdeauna o cumințenie senină de biolog. De aceea, tot ce scrie el odihnește de impresionismul iritat care ne domină cu exces și cărui nimeni, cred, nu i-a rezistat atît de bine ca dînsul. Odihna aceasta e salutară; ea dă ocazie spiritului științific să tempereze subiecți vișinul literar."

In 1930, cu ocazia apariției volumului de *Studii literare*, P. Zarifopol reia discuția despre ***Creație** și analiză* și despre celelaite studii publicate aici, subliniind meritele autorului: „Este în spiritul d-lui I. o minunată combinare de răbdare și vioiciune. Argumentarea iui e clară și subtilă ; concluziile sînt, nu știu cura., atît de frumos răspicate, fără a fi vreodată prea simple. Maniera lui este un didacticism superior rafinat; e în el o capacitate surprinzătoare de a prevedea și a dezvolta toate punctele unui subiect, fără a-l întuneca și fără a obosi interesul cetitorului. Să iii absolut clar, fără a fi prolix, este taina d-lui I." (*Viața **românească***, 1930, nr. 1.)

Despre volumul ***Studii literare*** au mai scris, în 1930, Demostone Botez, în *Adevărul*, din 6 iunie, Izabela Sadoveanu, în ***Adevărul** literar și artistic*, din 6 aprilie, Ș. Cioculescu în *Adevărul*, din 12 iunie.

Desprindem din articolul Izabelei Sadoveanu :

„Plecînd de la concepția *creațiune* ca formă concretă, realizare exterioară a personagiilor dintr-o operă de artă și *analiză* ca parte emotivă, intențiune, conștient sau inconștient, vizată de autor și fără posibilitate de a se exprima prin graiul și gesturile acestor personagii, distinsul gînditor face o serie de reflexiuni originale și subtile asupra celor mai complexe și mai controversate probleme din literatura de azi. Creația și analiza condiționează deopotrivă existența operei de artă, preponderența uneia sau a alteia dă caracterul specific acestei opere, dar dacă analiza fără creațiune se poate concepe pînă la un punct, creațiunea fără analiză, este imposibilă. [...] Cu felul acesta al său de a intra profund, insinuîndu-se cu ușurință în toate cutele și întorsăturile subiectului ce îl preocupă, d. Ibrăileanu împlîntă jaloane de orientare, le leagă între ele și aruncă lumini vii și neașteptate asupra multora din problemele cele mai pasionante ale criticii literare. [...] Dar nicăiri nu ni se pare d-l Ibrăileanu mai artist decît în notele pe care le-a scris asupra Otiliei Cazimir. E o înțelegere atît de fină, o ascuțime atît de pătrunzătoare a caracterului artei acesteia «care se suprapune atît de exact poeziei», încît nu lasă nici «o defecțiune pc unde sensibilitatea să se difuzeze», care dă cititorului acea satisfacție rară și distinsă a inteligenții, pentru orice

cugetare care atinge ce trebuie şi tocmai unde trebuie, în tratarea unui subiect. O plăcere intelectuală care seamănă foarte bine cu plăcerea intelectuală resimţită alăturea de plăcerea estetică în opera Otiliei Cazimir." G. *Ibrăileanu, „Studii literara", Adevărul literar şi artistic,* 6 aprilie 1930.

DIN PERIODICE

Ca şi la celelalte volume ale acestei ediţii, am inclus în completarea studiilor tipărite de G. Ibrăileanu unele articole rămase, cele mai multe, în paginile revistei *Viaţa românească ;* ele pot interesa pe cercetător pentru că se înscriu, în activitatea de critic şi istoric literar a lui G. Ibrăileanu, în epoca de care ne ocupăm în acest volum. Aceste articole au apărut în rubrica de „Recenzii" sau „Miscellanea" ; în ordinea inserării lor în volum, facem trimiterea la locul şi data primei apariţii :

Ch. *Drouhet, „Vasile Alecsandri şi scriitorii lrancezi", Viaţa românească,* nr. 5—6, 1925 [semnat: G. Ibrăileanu];

Soveja, „Titu Maiorescu", Ibidem, nr. 1, 1926 [semnat: G.I.];

Poeziile lui Eminescu, Adevărul literar şi artistic, 16.111.1930;

Anton Bacalbaşa, „Moş Teacă în cazarmă", Ibidem, nr. 5, 1922 [semnat: G. I.];

Th. D. Speranţia, „Anecdote proaspete", Ibidem, nr. 11 şi 12, 1925 [semnat: G. *I.],*

Natalia Negru, „Helianta", „Două vieţi stinse", „Mărturisiri", Ibidem, nr. 1, 1922 [semnat: C. Vraja];

Anghel şi losif, Ibidem, nr. 11, 1926 [semnat: P. Nicanor <S Co],

Opera lui C. Hogaş, Ibidem, nr. 1, 1922 [semnat : P. Nicanor & Co];

Volumul al doilea al lui Hogaş, Ibidem, nr. 5, 1922 [semnat: P. Nicanor & Co];

C. *Sandu-Aldca, Ibidem,* nr. 3, 1927 [semnat: P. Nicanor & Co];

Poezia nouă, Ibidem, nr. 6, 1922 [semnat : G. I.] ;

„Antologia poeţilor de azi", Ibidem, nr. 9, 1925 [semnat: P. Nicanor & Co];

F. Aderca, „Domnişoara din strada Neptun", Ibidem, nr. 11, 1921 [semnat C. Vraja];

Dr. Ştefănescu-Galaţi „Amintiri din război", Ibidem, nr. 11, 1921 [semnat: C. Vraja];

Prof. Dr. N. Leon, „Amintiri", Ibidem, nr. 9, 1922 [semnat : G.

*•**Mariu Theodorian-Carada, „Eugeniu Carada", Ibidem,*** nr. 9, 1922 [semnat: G. I.];

Teodor Burada, Ibidem, nr. 2, 1923 [semnat: **P.** Nicanor <S Co];

Petru ***Poni, Ibidem,*** nr. 3, 1925 [semnat: V. R.];

Lucia Mantu, „Cucoana Olimpia", Ibidem, nr. 7, 1924 [semnat: Nicanor **& Co];**

Romanele noastre, Ibidem, nr. 5—6, 1925 [semnat: Nicanor « Co];

D. ***Ionel Teodoreanu şi recenzenţii modernişti, Ibidem,*** nr. 2, 1928 [semnat: Nicanor **& Co];**

Iarăşi Anatole France, Ibidem, nr. 5—6, 1925, nesemnat;

Rene ***Johannet, „Anatole France est-H un grand ecrivain ?", Ibidem,*** nr. 11—12, 1925 [semnat: G. I.];

„Oblomov", Ibidem, nr. 5—6, 1925 [semnat: Nicanor <S Co];

„Ionici", Ibidem, nr. 9, 1926 [semnat : Nicanor & Co];

Etiennc Rey, ***„Eloge du mensonge". „L'amour", Ibidem,*** nr. 10, 1926 [semnat : C. V .] ;

M. Carp, „Umoristice" (alese, adaptate şi traduse), Ibidem, nr. 11., 1926 [semnat : C. V .] ;

D. Benjamin Cremieux despre Proust, Ibidem, nr. **1,** 1926 [semnat : Nicanor] ;

Bilete de papagal, Ibidem, nr. 2, 1928 [semnat: **P.** Nicanor * Co];

G. ***Călinescu, „Viaţa lui Eminescu", Anexe,*** I, II, în ***Adevărul literar şi artistic,*** nr. 619, 1932.

în legătură cu recenzia la romanul ***Cucoana Olimpia*** de Lucia Mantu, menţ'onăm că ea a fost publicată mai întîi în 1927, în ziarul ***Dimineaţa.*** Acesta organizase un concurs pentru cel mai bun roman al anului. Comisia, din care făcea parte **M. Sado-**veanu, Jean Bart, losif Nădejde, a acordat premiul de 50.000 lei Luciei Mantu. Rubrica „Miscellanea" a ***Vieţii româneşti*** anunţa evenimentul în ***Nota*** pe care o transcriem mai jos :

„Concursul de roman al ziarului «Dimineaţa»

După cum se ştie, ziarul ***Dimineaţa*** a organizat un concurs pentru cel mai bun roman inedit al anului. Răsplata pentru romanul premiat e de 50.000 lei. Juriul, compus din d-nii G. Ibrăileanu, M. Sadoveanu, Jean Bart, losif Nădejde, a indicat în unanimitate pe d-ra Lucia Mantu. Acest eveniment ne produce o specială mul-

turnire. Talentul deosebit al d-rei L. Mantu merită desigur această consacrare.

Să revenim însă la obiectivitate. în afară de alegerea d-rei Lucia Mantu, inițiativa ziarului *Dimineața* trebuie lăudată în sine. In vremurile prin care trecem, vitregi întru toate pentru scriitori, o asemenea faptă nu poate fi lăudată îndeajuns. Inițiativa particulară se adaugă statului ca să stimuleze mişcarea literară, şi ceea ce e mai interesant e că ea reuşeşte să aibă mîna fericită. Emulația printre candidați nu poate fi decît fecundă. Dacă anul acesta s-a premiat o scriitoare deja consacrată, poate în anii viitori vom asista la revelații nouă, la debuturi promițătoare pentru evoluția literaturii noastre.

Dorim numai ca inițiativa ziarului *Dimineața* să inspire sentimente similare şi celorlalte cotidiene în măsură să o facă, publicații a căror bugete mai permit astăzi o recompensă serioasă muncii scriitorilor, căci revistele nu se mai pot gîndi astăzi la un asemenea rol social.

Cu această ocazie, reproducem din ziarul *Dimineața* articolul d-lui G. Ibrăileanu despre romanul d-rei L. Mantu şi care motivează oarecum alegerea juriului" (v. textul articolului în volum, p. 404.)

Despre articolul *Poeziile lui Eminescu,* menționăm: cu excepția introducerii şi a finalului, el fusese tipărit în două numere din *însemnări literare,* 1919, şi reluat în volumul *Note şi impresii* (a se vedea ediția noastră, voi. II, p. 248.). Imbogățindu-l şi completîndu-l, Ibrăileanu publică acest remarcabil studiu despre Eminescu ca prefață la ediția de *Poezii,* Eminescu, alcătuită de el şi apărută în 1930 la Editura Națională, Bucureşti.

Fragmentul pe care îl tipărim în acest volum a fost publicat în *Adevărul literar şi artistic* din martie 1930.

în perioada în care sînt scrise articolele din aceste volume, majoritatea scriitorilor români în viață discutați aici erau colaboratori ai revistei ieşene. Mihail Sadoveanu publică în această epocă, în *Viața românească, Fîntîna dintre plopi,* nr. 11, 1922, *Oameni din lună,* în numerele 2, 3, 4, din 1923, *Județ al sărmanilor,* în n-rele 11, 12 din J925, *Demonul tinereții,* în n-rele 8, 9 din 1927;" tot în 1927, numerele 10, 11, 12, *Istorisirea ?Mhariei Fîntîncru.* Peste doi ani, în 1929, *Viața românească* va publica primele capitole ale viitorului roman istoric Zodia *cancerului* (n-rele 4, 7), iar în 1930 (n-rele 9, 10) *Măria sa puiul pădurii.*

I. I. Mironescu, format la şcoala *Vieţii româneşti,* îşi începe colaborarea chiar din 1906, după ce, conştiincios, ascultase sfaturile lui G. Ibrăileanu. Acesta îi dăduse să citească pe Maupassant şi îi corecta cu atenţie lucrările. De la Tazlău, la 30 iulie 1906, I. I. Mironescu îi împărtăşea lui Ibrăileanu impresia pe care i-a produs-o lectura lui Maupassant: „După fiecare nuvelă de-a lui Maupassant oftam; uneori, iertat să-mi fie, îl suduiam, căci nu mă puteam ţine să nu zic şi eu în felul meu... : că bine mai scrie!" *(Scrisori către* G. *Ibrăileanu,* voi. II, ed. cit., p. 263.)

Volumul pe care îl recenzează G. Ibrăileanu, *Oameni şi vremuri,* apăruse tot la editura ieşeană, după ce cîteva din bucăţi fuseseră publicate în revistă. Dintre acestea, *Vechilul (Viaţa romînească,* nr. 12, 1909) fusese criticată aspru de M. Dragomirescu *(Falanga literară şi artistică,* nr. 7, 1910).

Asupra titlului ce urma sâ-I dea volumului, autorul se sfătuia de asemenea cu Ibrăileanu, propunîndu-i într-o scrisoare: „*Vremuri şi oameni,* sau : *Bucurii şi amaruri,* sau : *Din lumea mea,* sau : *La o cumetrie,* sau : *Senin şi furtună,* sau : *Buni şi nebuni.* .Ori altfel cumva." (Cf. *Scrisori către* G. *Ibrăileanu,* ed. cit., voi. II, p. 269.)

Un colaborator constant al *Vieţii româneşti* a fost şi sonetistuî Mihai Codreanu, despre care însă G. Ibrăileanu scria destul de lîrziu, abia în 1921. Colaborarea poetului începe din 1908 (numărul 8), cu un grupaj de sonete : *Corbii, Amon, Sturzul, Somnul rozelor, Călăreţul,* urmate în acelaşi an, în nr. 10, de un alt grupaj : *Jepeş Vodă, Vedenii, O noapte, Cum doarme diamantul.*

Intre 1909—1926, sonetele poetului ieşean apar ritmic în paginile *Vieţii româneşti.*

Un alt scriitor format în jurul cercului ieşean este Ionel Teodoreanu, care după anii 1920 începe să-şi publice mai întîi povestirile, apoi romanele, în *Viaţa românească.* Recenzia din 1926 a Iui G. Ibrăileanu despre *La Medeleni* venea după apariţia romanului în revistă (1924 — n-rele 10, 11, 12; 1925 — n-rele 1, 2, 3, 4, 5-6, 9, 10, 11, 12; 1926, nr. 1) şi în volum, la Editura Cartea românească (voi. I — 1925; voi. II, 1926; voi. III 1927).

. în 1927, în numerele 8-9, 10-12 ale revistei, continuă să apară fragmente din *La Medeleni,* iar în anii următori fragmente din alic romane.

Un colaborator statornic al revistei ieşene a fost Demostene Botez, începînd cu anul 1913, nr. 5, cînd publică în *Viaţa românească* prima poezie : *Thăis,* urmată în numerele 7—8 de *Pe o*

carie a ei, în nr. 10, de Mdriurisirc etc. Plnă la moartea lui G. Ibrăileanu, şi mult după aceea, pînă la încetarea apariției revistei, în 1940, D. Botez îşi înscrie numele în paginile revistei. G. Ibrăileanu îi va prefața şi volumul de versuri *Munții,* în 1918:

Otilia Cazimir îşi începe colaborarea la revista ieşeană în 1912, nr. 11-12, cu poezia *Noapte,* urmată în 1913, nr. 4, de un grupa] : *Viziune, Dilemă, Cîntec.* Colaborarea sa rămîne constantă, de-a lungul anilor, pînă în 1936, cînd publică articolul *Cu dl. Ibrăileanu peste Dealul Cioarei* (nr. 4-5).

Cu excepția cronicii lui G. Ibrăileanu la volumul *Fluturi de noapte,* alte două volume ale sale, *Lumini şi umbre* (1923), *Din 'întuneric* (1928) au fost recenzate de O. Botez în numerele 6, 1923 şi respectiv 4, 1928 din *Viața românească.*

în legătură cu studiul despre poezia *Vara* de G. Coşbuc, să notăm că, într-adevăr, deşi nu este decît o analiză foarte didactică, el nu merită, totuşi, nedreapta calificare acordată de E. Lovinescu, drept „monument irecuzabil de lipsă de sensibilitate poetică şi de compoziție şcolară", prilej dealtfel de prelungire a atacurilor la adresa lui G. Ibrăileanu : „De un sfert de veac — spune E. Lovinescu în continuare —, d. Ibrăileanu îşi comentează astfel scriitorii preferați, cu aceleaşi resurse de ingeniozitate, transformă versurile în proză, studiază metaforele, priveşte Ceahlăul dinspre Moldova sau dinspre Ardeal, se opreşte atent asupra «sentimentului naturii» sau asupra «sentimentului morții», urmăreşte comparațiile, cercetează însuşirile eminente ale d-lui Sadoveanu" etc, etc", trăgînd concluzia cu totul nedreaptă: .apoetic prin lipsă de receptivitate, d. Ibrăileanu e, aşadar, şi aliterar prin lipsă de expresie" (E. Lovinescu, *Istoria literaturii române contemporane,* în *Scrieri,* 4, ediție de Eugen Simion, Ed. Minerva, 1973, p. 223, 224.)

Henriette Yvonne Stahl, despre care G. Ibrăileanu vorbeşte în volumul de *Studii literare* (cronică din 1924), debuta cu Voica,. în *Viața românească* (n-rele 9 şi 10, din 1924). Ea va mai publica aici Lo *bătălia de la Port Arlhur, Depozit* cu coloniale *şi băuturi spirtoase,* în numerele 2, 3, din 1925 ; Nu *poate ii.. •,* n-rele 5 ,6, 1928; Mdîuşa *Matilda,* n-rele 4, 5, 1932; *Plumb,* n-rele 11, 12, 1929; *Flermetism,* n-rele 2, 3, 1936.

Însuşi Lovinescu avea să recunoască în romanul Voica .una dintre contribuțiile cele mai reale ale acestei reviste pentru literatura inspirată din viața de la țară" *(loc, cit.,* p. 118),

Scriitorii străini discutaţi în aceste două volume erau, pentru epoca publicării articolelor, destul de puţin cunoscuţi In peisajul literar românesc. Eforturile revistei ieşene — şi, fireşte, aici îl vedem pe mentorul ei — se îndreptau spre popularizarea şi cunoaşterea de către publicul cititor a unor nume ilustre din literatura universală: Anatole France, Marcel Proust, W. James, Max Nordau, Thomas Hardy şi alţii.

Anatole France era unul dintre scriitorii cei mai iubiţi de G. Ibrăileanu. îi citise opera în original şi multe studii despre creaţia sa datorate unor critici străini. La noi, fusese foarte puţin tradus ; în 1910 V. Trifu traduce *Albina, Povestire,* pe care V/afa românească o recenzează în acelaşi an, nr. 6, sub semnătura I.G. în 1911, Iosif Nădejde traduce alte povestiri ale marelui scriitor, pentru ca în 1914, n-rele 4-5, revista ieşeană să anunţe apariţia la Paris a romanului *La revolte des anges.* In 1920, Viata românească recenzează traducerea lui Gala Galaction din Anatole France, *Paiaţa Maicei Domnului* (nr. 10).

în afară de articolele lui G. Ibrăileanu despre Anatole France (cu excepţia celor prezente în acest volum), mai semnalăm: *Impopularitatea lui Anatole France, V. r.,* 1935, nr. 3 ; au mai scris la *Viaţa românească* despre acesta: P. Zarifopol, *Omul cărţilor. 0 schiţă pentru aniversarea de 70 de ani a lui Anatole France,* nr. 6, 1920 ; O. Botez, *Anatole France critic,* nr. 10, 1924 ; M. Ralea, *La moartea lui Anatole France,* nr. 10, 1924; Ioan D. Gherea, *In jurul evoluţiei comicului,* nr. 5-6, 1925 etc.

La rubrica dedicată revistelor străine, *Viaţa românească* comenta des, după 1920, prezenţa scriitorului Marcel Proust în viaţa literară străină. Astfel: *La nouvelle Revue Irancaise,* nr. 76, 1 ianuarie 1920, în V. *rom.,* nr. 1, 1920; Maree/ *Proust et la tradition classique,* în *N.R.Fr.,* nr. 77, 1920, V. rom., nr. 2, 1920 • *Marcel Proust,* /V.R.Fr., nr. 112, 1923, în V. *rom.,* nr. 2, 1923; *Asupra lui Marcel Proust, N.R.Fr.,* nr. 112, 1923, in V. rom., 5, 1923; *Compoziţia in opera lui Marcel Proust, Nouvellcs litteraires,* V, 1924, în V. *rom.,* nr. 6, 1924 etc, etc.

De asemenea, colaboratorii revistei, ca Mihai Ralea, în *Scirisori din Paris,* comentează amplu viaţa şi opera scriitorului. Citām, spre exemplificare: M. D. Ralea, *Scrisori din Paris,* în V. *rom.,* nr. 8, 1920; Idem, *Marcel Proust, V. rom.,* nr. 8-9, 1923; P. Zarifopol, *Despre metoda şi stilul lui Proust, V. rom.,* nr. 4, 1926; Ioan D. Gherea, *Cu prilejul „timpului regăsit",* nr. 1, 1928 etc.

Despre William James, tot Ibrăileanu, în afară de articolul din volumul de faţă, va mai scrie unul, intitulat Wj'liiam James,

în V. *rom.*, nr. 8, 1910, iar M. Ralea va comenta *Corespondența* acestuia în V. *rom.*, din 1928, numărul 3.

Tot M. Ralea, comenta romanul Tess *d'Urberville* de Thomas Hardy, in V. *rom.*, nr. 8, 1925; înainte de acesta, I. Suchiann prezentase pe scriitorul englez, în nr. 2, din 1920, al revistei. Şi Ibrăileanu avea să mai scrie, în 1928, nr. 1 al revistei, un articol intitulat *Thomas Hardy*, semnat Nicanor.

INDICE DE NUME

M

O

R

• *J*

Cuprins

STUDII LITERARE

Din poriodico

Lector : MĂRIA S1MIONESCU
Tehnoredactor : POMPIL1U STATNAÎ

Bun de tipar 26.111.1976. Tiraj 2615 ex. broşate.
Coli cd. 25,85. Coli tii:ar 29,25

Tiparul executat sub comanda nr. 7428
(y\wti. **la întreprinderea Poligrafică Galaţi**
W^jKpV **B-dul George Coşbuc 223 A Galaţi.**
Republica Socialistă România

, V . / 1 / ^ ^ / ^